

### Denken in woorden, denken in tonen.

De samenwerking tussen Luigi Nono en Massimo Cacciari aan *Prometeo* (1984/85)

Aan het begin van de jaren 1980 ontspan er zich in de muziekwereld een heftig debat rondom de nieuwe weg die de Italiaanse componist Luigi Nono (1924-1990) in zijn recente werk was uitgegaan. Directe aanleiding hiervan was de première van Nono's strijkkwartet *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980) op het Beethovenfest in Bonn. De plots sterk genuanceerde en al even breekbare muziek, waarin de grenzen van het hoorbare worden afgetast, had zelfs de meest standvastige Nono-kenners uit hun lood geslagen. Nochtans was deze koerswijziging reeds enkele jaren voordien ingezet, met het intimistische werk voor piano *...sofferte onde serene...* (1977). Alleen vond de première daarvan plaats in één van de achterkamers van het muzikale toneel, in de Verdi zaal van het Milanese Conservatorium, en werd er dan ook nauwelijks ruchtbaarheid aan gegeven.

De reden voor de grote ontsteltenis die zich na de première van *Fragmente-Stille* in de ogen van zovele Nono-adepten aftekende was niet zozeer de nieuwe muzikale taal op zich, als wel het feit dat ze zich jaren hadden blind gestaard op de sociaal-politieke inhoud van zijn muziek. Sinds jaar en dag hadden critici, tot Nono's grote ergernis overigens, louter oog gehad voor de inhoudelijke boodschap van zijn composities. Stilistische alsook structurele aspecten van de muziek zelf waren daarbij stevast veronachtzaamd geworden. Nu die sociaal-politiek bekommernis in zijn meest recente werken schijnbaar naar de achtergrond was getreden, schreeuwden diezelfde critici moord en brand omdat de componist zijn engagement zou hebben verloochend.

Exemplarisch in dit verband waren de drie artikels die verschenen in het aan Nono gewijde nummer van het tijdschrift *Musik-Konzepte* in 1981. Daarin duiden Luigi Pestalozza, Herbert Stuppner en Heinz-Klaus Metzger elk op hun manier Nono's *Wende* (een term die in dit nummer geïntroduceerd werd door Metzger en sindsdien gehanteerd wordt ter aanduiding van de veranderingen die zich eind jaren 1970 in het oeuvre van Nono aftekenden) als een terugtrekking van de componist in de private sfeer. Wat in dit emotioneel uiterst beladen debat echter wederom ontbrak, waren analyses van de muziek zelf. In plaats daarvan werd er volhard in de algemene stelling dat de muzikale verinnerlijking die zich met *Fragmente-Stille* definitief leek te hebben doorgezet, symbool stond voor Nono's afscheid van zijn sociaal-politieke engagement. Wat men daarbij vergat was dat "introversie niet *eo ipso* terugtrekking of regressie hoefde te betekenen", iets waaraan Jürg Stenzl vier jaar later herinnerde (Stenzl 102).

Vandaag de dag wordt in het muziekwetenschappelijke discours rond Nono reeds veel voorzichtiger omgesprongen met het begrip *Wende*. De term dekt thans hoofdzakelijk een muzikale transformatie. Dat de veranderingen die zich vanaf de late jaren 1970 in de muziek van Nono aftekenden zich niet louter op fenomenologisch vlak manifesteren (i.e., hoe de luisteraar de muziek percipieert), maar werkelijk structureel verankerd zijn, werd intussen overtuigend aangetoond door de studie van Paolo de Assis (2006). Dat deze muzikale transformatie niet meteen gelijk hoeft te staan aan een verloochening van zijn vroegere engagement, maar eerder een indicatie vormt van een nieuw soort engagement, werd reeds veel vroeger uitgeklaard door Stenzl (102), en later bevestigd door Borio.

Toch valt het op hoe weinig aandacht tot nu toe besteed werd aan de precieze invulling van dit nieuwe engagement doorheen zijn muziek. Nono bleef weliswaar een actieve rol vervullen binnen de Communistische Partij van Italië, en ook in artikels en voordrachten deinsde hij er niet voor terug politiek beladen onderwerpen aan te snijden. Maar de vraag blijft hoe hij dit engagement doortrok naar zijn eigenlijke hoofdactiviteit: het componeren. Bovendien blijven ook de onderliggende redenen voor deze ingrijpende veranderingen onderbelicht. Ongetwijfeld zullen hier in de eerste plaats persoonlijke motieven hebben

meegespeeld, die ons precies om die reden altijd onbekend zullen blijven (De Assis 138). Maar ook het veranderende politieke klimaat, zowel in thuisland Italië als mondiaal, moet hierbij een cruciale rol hebben gespeeld. Het is daarom hoogst ironisch vast te stellen dat net op het moment dat in de composities van Nono de actuele geschiedenis op de achtergrond treedt, deze plots ook niet meer belangrijk wordt geacht voor de interpretatie van deze muziek zelf.

In dit verband is het ook tekenend dat Nono's samenwerking met één van de belangrijkste denkers van links gekleurd Italië wel stevast vermeld wordt, maar tot op heden nooit op genuanceerde wijze in kaart is gebracht. Nono onderhield niet alleen nauwe vriendschapsbanden met Massimo Cacciari (°1944), het was ook de filosoof die de teksten samenstelde voor het merendeel van zijn late composities en daarmee een belangrijke bijdrage leverde aan de inhoud van deze werken. Hoewel we ons er natuurlijk voor moeten hoeden de nieuwe koers die Nono in deze late werken uitvaart zomaar gelijk te stellen aan de politiek-filosofische concepten van Cacciari, heeft het anderzijds geen zin een zekere invloed van deze laatste op het denken en daarmee ook op het artistieke scheppen van de componist te ontkennen. Toch lijkt er in het thuisland van beiden een zekere terughoudendheid te bestaan om hun samenwerking een al te groot belang toe te dichten voor het denken van Nono (Del Prete; Nanni; Ramazzotti). Ongetwijfeld heeft dit te maken met de tamelijk ambigue positie van de filosoof, zowel vroeger als nu. Reeds ten tijde van hun samenwerking was het een vriendschap waarnaar door vele van Nono's vertrouwelingen sceptisch werd gekeken. In een brief aan Nono uitte Massimo Mila zijn bezorgdheid over het feit dat het enige antwoord op de heropleving van religieuze waarden die de Italiaanse maatschappij destijds kenmerkte dat van het negatieve denken was, zoals dat uitgedragen werd door "die Nietzscheanen, onder wie jouw Kakkiari (sic)" (Mila 181). Vanuit eigen linkse hoek werd Cacciari er in de jaren 1970 dan ook van beschuldigd de revolutionaire praxis te hebben ingeruild voor het veilige domein van de mystiek (Carrera 13). Daar dit ook beschuldigingen waren die na de première van *Fragmente-Stille* aan het adres van Nono werden geuit, deed men er aanvankelijk alles aan om vooral de verschillen tussen beide te benadrukken. We moeten er ons evenwel van bewust zijn dat een meer spirituele mystiek in het oeuvre van Cacciari pas met *Dall'Inizio*, een boek uit 1990, intrad. Ten tijde van zijn samenwerking met Nono was ook Cacciari nog actief op zoek naar nieuwe, relevante wegen om politiek actief te blijven. Het was precies tot die alternatieve zoektocht dat Nono zich aangetrokken voelde.

Deze paper stelt zich daarom tot doel allereerst de redenen die aan de basis liggen van Nono's *Wende*, die zowel muzikaal als politiek geïnterpreteerd dient te worden, in kaart te brengen. Daarbij zal getracht worden de rol die Cacciari hierin heeft gespeeld zo precies mogelijk af te bakenen. Het uiteindelijke doel daarvan is natuurlijk een duidelijker inzicht te krijgen in de eigenlijk inhoud van Nono's engagement na de *Wende*. Daarom zal allereerst dieper worden ingegaan op de politieke filosofie van Cacciari. Reeds te vaak was deze het slachtoffer van een al te oppervlakkige samenvatting, slechts opgebouwd in functie van zijn samenwerking met Nono. Vervolgens verschuift de aandacht naar de componist, die midden jaren 1970 zelf aangaf zich radicaal te willen herdenken. De redenen hiervoor zullen worden onderzocht, evenals Nono's eigen formulering van een nieuw soort engagement. Hoewel na deze beide uiteenzettingen reeds gepoogd zou kunnen worden de besproken filosofische concepten van Cacciari naast het door Nono beschreven nieuwe engagement te leggen, dreigt hier het gevaar te blijven steken in oppervlakkige conceptuele parallellen. Enkel door het bestuderen van een concrete samenwerking zal de verhouding tussen het denken van Nono en dat van Cacciari precies kunnen worden bepaald. Dit zal gebeuren in het laatste deel van deze paper, waarin wordt ingegaan op hun belangrijkste samenwerking: *Prometeo* (1984/1985).

\*\*\*

Massimo Cacciari was net zoals Nono afkomstig van Venetië, een stad die met zijn immense haven niet ongevoelig bleef voor de sociale protesten die in 1968 over heel Italië uitbraken en hun hoogtepunt kenden tijdens de *autunno caldo* een jaar later. Het was dan ook hier dat Cacciari's politieke activiteit zijn start nam: aan de Porto Marghera sprak hij de menigte van arbeiders toe, van wie de stem niet langer gehoor vond bij haar officiële linkse vertegenwoordiger, de Partito Comunista Italiano (PCI). Onder het leiderschap van Togliatti was de PCI een gematigde koers gaan varen, die ook na zijn dood in 1964 door de nieuwe partijsecretaris Longo werd voortgezet. Vanuit de oppositie trachtte de partij vooral compromissen te sluiten met de centrum-linkse regering en op die manier kleine veranderingen door te voeren, terwijl de groots aangekondigde Revolutie uitgroeide tot een steeds verschoven agendapunt (Ginsborg 292). Tegen het midden van de jaren 1960 gingen bijgevolg steeds meer stemmen op om een nieuwe, extreem-linkse partij op te richten, die opnieuw de belangen van de arbeidersklasse ter harte zou nemen. Samen met Antonio Negri en een aantal andere linkse intellectuelen stichtte Cacciari in 1967 Potere Operaio. Het Neomarxistische principe waaraan de partij haar naam ontleende was ook meteen haar belangrijkste agendapunt: alle macht moest aan de arbeiders worden gegeven. Concreet betekende dit een interventionistische actiepolitiek, die zich tegen het gevestigde staatsapparaat kantte.

Cacciari was er evenwel van overtuigd dat deze revolutionaire actie steeds voorafgegaan diende te worden door reflectie. De acties van Potere Operaio konden dan ook niet altijd op zijn goedkeuring rekenen, en slechts twee jaar na de oprichting van de partij kwam het tot een breuk tussen hem en Negri. Hun samenwerking bleek niet langer houdbaar nadat Cacciari zich openlijk had uitgesproken voor een aansluiting bij de PCI, in de overtuiging dat ondanks een aantal belangrijke onenigheden tussen beide partijen een meer institutionele aanpak zijn vruchten zou afwerpen (Lombardo xvi). Het grootste probleem dat zich daarbij manifesteerde was de verbinding tussen massabewegingen en instituties – een probleem dat voor Negri het ultieme bewijs vormde dat deze instituties omvergeworpen moesten worden, terwijl Cacciari volhield dat er een middenweg moest bestaan.

Het was door een intensieve studie van Nietzsche in de jaren 1970 dat Cacciari de ogen open gingen. Nietzsches kritiek aan het adres van de klassieke metafysica was erop gericht de alleenheerschappij van de ratio, die sinds Plato de plak zwaaide, omver te werpen en opnieuw de irrationele krachten die onze wereld in beweging houden te erkennen. Het continue worden van onze werkelijkheid kan namelijk nooit door de rede worden gevat in de statische zijntermen van de kennis. Een synthese tussen zijn en worden, tussen kennis en werkelijkheid is met andere woorden uitgesloten. Veeleer vormt onze ratio slechts *een* manier, *een* orde waarmee wij grip trachten te krijgen op een wereld die continu in verandering is (*Krisis* 62). Net zo, beseftte Cacciari, is het gesteld met een instelling als de staat. Deze probeert vat te krijgen op de massa, die bestaat uit allemaal individuen met onderling eveneens tegenstrijdige belangen. De rationalisering van al deze belangen in een institutie zoals de staat kan dan ook in het beste geval slechts van korte duur zijn, om niet meteen te zeggen een tevergeefse moeite ("Impracticable Utopias" 56). Voor het eerst trok Cacciari de gevolgen van zijn theoretische studie van het negatieve denken door naar de politieke praktijk. Zo kwam hij tot het besluit dat eender welke dialectische synthese, eender welke poging tot verzoening van zowel partijen, klassen als individuen, altijd een onmogelijke oefening zou blijven. Het meest dramatische gevolg daarvan was dat de Socialistische utopie – het idee van de klasseloze, i.e. verzoende maatschappij – volledig

aan diggelen werd geslagen. Meer dan tien jaar voor de werkelijke val van de Muur, haalde Cacciari de zijne op eigen kracht neer.

Met de val van de utopie was ook de politiek haar transcendente basis verloren, en kwam haar functie op de helling te staan. Ook politiek geldt namelijk slechts als *een* organisatievorm om het permanente conflict dat in een samenleving heerst tijdelijk te domineren. Zij is slechts in staat tot schijnbare vrede (75). De politieke mens houdt zich voor dat deze vrede echt is, hij verlangt hiernaar, terwijl zij niet meer is dan *een* vorm die aan deze historische en dus voorbijgaande situatie werd opgelegd. Uiteindelijk zal de staat, als rationalisering van de anarchie van individuele belangen die in een samenleving heerst, haar eigen machteloosheid, haar eigen onvermogen om al deze tegenstellingen tot een superieure harmonie te verzoenen, moeten erkennen.

Toch zal de politiek tegen beter weten in steeds nieuwe ordes op poten zetten. Hoewel deze ordes noodzakelijk historisch en dus vergankelijk zijn, zijn zij toch nodig omdat de permanente staat van conflict anders tot een “ondoorgrondelijk donker bos zou verworden” (76). Elke wereldlijke orde die de politiek installeert legitimeert zichzelf door haar overtuigingen in de vorm van wetten te gieten. Natuurlijk zijn ook deze wetten telkens het resultaat van zuiver subjectieve beslissingen, dat wil zeggen: ook zij zijn historisch en vergankelijk. De overtreding van de wet is dan ook intrinsiek gegeven in de wet zelf. De beslissing en de daaruit ontstane wet zijn namelijk in se grondeloos en dus zwak (*Icone della legge* 48-49). De schijnbare vrede die deze wetten dienen zal dan ook telkens opnieuw omver worden geworpen door een nieuwe orde, die haar macht afdwingt in een revolutionaire uitzonderingsactie om daarna ook haar subjectieve beslissingen in wetten te institutionaliseren.

Toch hoeft dit alles geen reden tot defaitisme te zijn. De politieke orde die de eigen vergankelijkheid en die van haar wetten inziet, zal daadkrachtiger dan ooit kunnen optreden. Op basis van deze wetenschap kan zij namelijk haar ratio gronden om een actuele (i.e. vergankelijke) vat te krijgen op het natuurlijke worden van de geschiedenis. Op die manier kan zij, weliswaar kortstondig, de dominante orde worden en schijnbare vrede als tijdelijke organisatie van het eeuwige conflict handhaven. In de erkenning van haar grenzen ligt dan ook de eigenlijke kracht van het politieke. De enige mogelijke rol die voor politiek is weggelegd, concludeerde Cacciari, is die van de *Entsagung* (“Impracticable Utopias” 89). Dit wil zeggen, een politiek die afstand doet van de aanspraak het geheel te representeren en haar eigen grenzen erkent. Dit is wat Cacciari ‘Grote Politiek’ noemde (“Nietzsche and the Unpolitical” 102).

Politiek wordt op die manier een kunst, een *techne*. Het is geen *praxis* die alleen het moeten zijn van de Orde uitvoert, maar daarentegen een *techne* die het willen kunnen van *een* orde installeert. Haar kunde beperkt zich tot dat wat is, de wereld. Politiek staat volledig buiten het fysische en natuurlijke determinisme, met andere woorden, buiten de irrationele krachten die het worden van onze wereld sturen. Politiek behoort tot het uitspreekbare deel van de wereld, meer zelfs, zij is een constructie waarmee we de wereld formuleerbaar maken. Tegelijkertijd toont zij in haar eigen machteloosheid om die wereld definitief te vatten, de eeuwige veranderlijkheid ervan, het grillige, irrationele lot dat ons altijd ontoegankelijk zal blijven.

“Van dat waarover niet gesproken kan worden moet men zwijgen,” aldus de beroemde slotzin van Wittgensteins *Tractatus*, waarnaar Cacciari zo vaak refereerde (*Krisis* 93). Maar door de ervaring van de taal/logica als absolute grens voor de uitdrukking van onze gedachten en onze wereld, wordt wel “het mystieke” in leven geroepen: elk woord wordt omhuld door een stilte. Die stilte is het Andere, dat taal niet onder woorden kan brengen maar slechts kan tonen door haar eigen formalisme, haar eigen constructie-zijn en daarmee haar eigen grenzen, te benadrukken. De ware kracht van onze taal, van onze rede, ligt dan

ook in het zich onzeggen van elke uitspraak over dat wat onzegbaar is, over “de essentie”. De ware kracht van politiek ligt er bijgevolg in niet langer te streven naar de utopie van een verzoende samenleving, maar zich over te geven aan het permanente conflict dat onze samenleving beheerst, aan de wereld zoals hij is.

Terwijl Cacciari dus precies door het in kaart brengen van de grenzen van het politieke zijn ware kracht wilde blootleggen, vormde dit betoog voor zijn tegenstanders net het bewijs dat hij de politiek definitief had afgezworen en zich had teruggetrokken in een zuiver abstracte denkwereld. Terwijl Cacciari’s vroege mystiek door velen geïnterpreteerd werd als een ontkenning van de wereld zoals hij is, wijst zij integendeel op de begrenzing van deze wereld zoals hij is en bevestigt hem daarmee in zijn concrete bestaan. Hetgeen waartegen Cacciari het sterkst van wal trok, was precies het aanhangen van een abstracte ideologie, die ten gevolge van een steeds veranderende, nooit finaal verzoenbare werkelijkheid, altijd een illusie zou blijken. Daarom riep hij zijn eigen partij op om haar ontstaansmythes – die van het Proletariaat en de Belofte die het belichaamt – definitief af te gooien, en zich eerder onder te dompelen in de concrete, open, botsende en toevallige situaties van de hedendaagse wereld, die intrinsiek onstabiel en catastrofaal is (“Sinisteritas” 13). Dit was wat hij het ‘Grote Opportunisme’ noemde, een actief nihilistische politiek die precies in de erkenning van haar eigen grenzen haar eigenlijke kracht ontdekt, en enkel ageert in het volle bewustzijn dat niet alleen de wereld waarin zij functioneert contingent is maar ook zichzelf een contingente en daarom steeds veranderlijke kracht is (19).

Eens de politiek dus bevrijd is van de utopie, die haar sinds jaar en dag een hoger maar tegelijkertijd onmogelijk streefdoel had opgelegd, kan ze actief, zij het wel zonder enige zekerheid, op zoek gaan naar, of tenminste zich openstellen voor het nog onbekende, het Andere, het element dat nog niet bij voorbaat deel uitmaakt van een door haar beoogde maar tegelijkertijd onmogelijke synthese. Het is dan ook precies aan de grenzen van haar kunnen dat de hoop zich levend houdt. Dat deze hoop niet kan worden uitgesproken behoort tot haar essentie.

Precies op het moment dat Cacciari de laatste hand legde aan *Krisis*, het boek dat over heel Italië stof zou doen opwaaien en zijn afscheid van de Marxistische dialectiek inluidde, ging in Milaan Nono’s tweede muziektheater *Al gran sole carico d’amore* (1975) in première, een werk gewijd aan de Parijse Commune en de Russische Revolutie van 1905. Nono’s opzet was duidelijk: door de kracht van deze twee historische maar mislukte revoluties te herdenken, wilde hij hun terneergeslagen potentieel opnieuw tot leven wekken in het heden. Het dialectische denken was met andere woorden tot diep in de muzikale werkwijze van de componist doorgedrongen. Sinds zijn toetreding tot de PCI in 1952 was Nono steeds een trouw partijgenoot geweest, die zich middels zijn muziek inspande om de revolutie voor te bereiden. Nono was er namelijk van overtuigd dat muziek weliswaar geen daadwerkelijke verandering teweeg kon brengen, maar wel in de geest van de luisteraar de noodzaak tot die verandering kon doen ontspruiten (“Intervista di Hansjörg Pauli” 26). In een compositie als *La fabbrica illuminata* (1964), geschreven aan de vooravond van de sociale protesten die over heel Italië uitbraken, komt dit opzet op heldere wijze naar voor: aan de hand van een prachtige geluidsmontage, opgetrokken uit zowel helse fabrieksgeluiden als interviews met arbeiders, wordt de luisteraar, idealiter de fabrieksarbeider zelf, in een volledig onverwachte context geconfronteerd met de (eigen) onmenselijke werk- en levensomstandigheden. Deze confrontatie wordt geïntensifieerd door een live sopraanpartij, die de geluidsmontage van een kritische commentaar voorziet en tegelijkertijd de stem van de hoop verklankt. Door deze dialectische tegenstelling wilde Nono een proces van bewustwording instigeren bij de luisteraar/arbeider, die precies

doorheen de muziek een kader voor reflectie aangeboden krijgt. Op deze heel concrete wijze trachtte Nono middels zijn muziek het pad voor de Revolutie te effenen. Over die Revolutie zelf was hij echter duidelijk: die zou enkel bewapend en met veel bloedvergieten kunnen worden doorgevoerd (“Gespräch mit Bertram Bock” 231).

Na de première van *Al gran sole carico d’amore* hulde de componist zich evenwel in stilte. Toen hij een jaar later *...sofferte onde serene...* aan het publiek voorstelde, was er van een expliciet geëngageerde boodschap geen spoor meer te bekennen. “Meteen na *Al gran sole carico d’amore* kwam er een stilte, een onbeschrijflijke stilte: ik beschikte op dat moment namelijk niet over de juiste middelen om mij uit te drukken. [...] Ik voelde de nood om niet alleen mijn muzikale taal te herzien, maar ook om mijn eigen mentale groundbegrippen aan een diepgaande studie te onderwerpen [...]” (“Intervista di Renato Garavaglia” 245). Nono gaf met andere woorden zelf aan zich te willen heroriënteren. Dat niet alleen zijn muziek daaraan zou moeten geloven, maar werkelijk zijn ganse zijn als mens en muzikant, als individu in de samenleving in vraag moest worden gesteld, stond daarbij als een paal boven water. Na meer dan twintig jaar een rotsvaste ideologie te hebben aangehangen, maakte plots een heftig verlangen zich van hem meester: een verlangen zijn eigen filosofische en vooral politieke overtuigingen in vraag te stellen.

Uitgerekend op dit cruciale moment in zijn leven, kruiste zijn pad opnieuw dat van Cacciari. Hun kennismaking dateerde reeds van midden jaren 1960 (Nono, “Intervista di Renato Garavaglia” 245). Toch was het pas met Cacciari’s toetreding tot de PCI in 1975 dat een echte dialoog tussen hen op gang kwam. Zonder twijfel heeft Cacciari dan ook een cruciale rol gespeeld in Nono’s zoektocht naar nieuwe wegen. Dit had echter niet kunnen gebeuren als de componist niet zelf de dringende behoefte aan de dag had gelegd zijn hele manier van zijn radicaal in vraag te stellen. Zoals gezegd zullen daarbij vooral persoonlijke motieven een rol hebben gespeeld. Toch kan deze dringende behoefte zichzelf radicaal in vraag te stellen tenminste deels begrepen worden als een reactie op de ingrijpende veranderingen die het Italiaanse politieke landschap in deze periode onderging – veranderingen die overigens ook het door Cacciari afgelegde parcours inzichtelijker zullen maken.

Naast de *autunno caldo* kreeg de PCI eind de jaren 1960 af te rekenen met een ander, ditmaal intern conflict: zoals ook in de rest van Europa verhitte de Praagse lente de gemoederen binnen de Italiaanse partij en deelde haar op in twee kampen. Terwijl partijsecretaris Longo openlijk sympathiseerde met het gematigde regime van Dubček, gingen er binnen zijn partij ook veel stemmen op die de Russische inval in Tsjecho-Slovakije verdedigden (Ajello 85-89). Het waren de eerste tekenen van een groeiend meningsverschil binnen de PCI omtrent haar verhouding tot de Russische moederpartij. Reeds onder het leiderschap van Togliatti was de PCI een tamelijk autonome koers begonnen varen (beter bekend als “de Italiaanse weg naar het Socialisme”, die eerder de democratie dan de revolutie gelegen was), zonder dat ze daarbij evenwel haar banden met de Sovjet-Unie had verbroken. Na haar brutale optreden in Tsjecho-Slovakije pleitten steeds meer partijgenoten voor een openlijke distantiëring van de Sovjet partij, wat evenwel in de meeste gevallen slechts leidde tot hun eigen ontslag. De wonde die de Praagse lente binnen de PCI had geslagen was diep.

De nieuwe partijsecretaris Enrico Berlinguer, die in 1972 aantrad, wachtte dan ook bepaald geen gemakkelijke taak. Toch slaagde hij erin de partij opnieuw op koers te brengen, en wel precies door de *via italiana* van Togliatti nog te verscherpen (Ajello 89). Berlinguer verklaarde zich zelfs bereid vanuit de oppositie compromissen te sluiten met de aloude aartsvijand van de partij, de Democrazia Cristiana. Nog geen jaar na zijn aanstelling werd openlijk gesproken over een *compromesso storico* dat in de maak was

tussen de twee grootste Italiaanse partijen (Ginsborg 354). Ongetwijfeld moeten de gebeurtenissen in Chili, waar in 1973 de allereerste democratisch verkozen Marxistische regering onder leiding van Salvador Allende brutaal werd omvergeworpen door een militaire staatsgreep, Berlinguer hebben doen inzien dat hij het risico tot een burgeroorlog liever van meet af aan vermeed. Maar ook belangrijke verschuivingen binnen de Italiaanse maatschappij, met een steeds groter wordende middenklasse die traditioneel voor de DC stemde, werkten deze koersverscherping in de hand. Wat er ook van zij, het vooruitzicht op dit *compresso storico* legde de PCI geen windeieren. Bij de nationale stembusgang in 1976 haalde de partij een nooit geziene uitslag van 34% (Ginsborg 375). Een coalitie met de Partito Socialista Italiano was dan ook een mogelijk scenario geweest, maar Berlinguer bleef de DC trouw in zijn beloftes en voor het eerst was het historische compromis en een daaruit volgende regeringsdeelname dichterbij dan ooit. Alles veranderde evenwel toen begin maart 1978 Aldo Moro, partijsecretaris van de DC en samen met Berlinguer de stuwende kracht achter het *compromesso storico*, door de extreem-linkse groepering Brigade Rosse ontvoerd en later vermoord werd. Deze daad bracht niet alleen de enorme verdeeldheid van politiek links Italië aan het licht, maar toonde vooral dat een eenduidige oplossing, zoals die door de Revolutie werd voorgespiegeld, verder dan ooit zoek was. Na de Russische inval in Polen nam Berlinguer dan ook voor het eerst openlijk afstand van de nog steeds revolutionair-georiënteerde Sovjet moederpartij. Toen hij in zijn verklaring sprak over een “socialisme gebaseerd op de waarden van vrijheid en democratie”, was het duidelijk dat de democratische transformatie waaraan hij al jaren timmerde de eigenlijke plaats van de Revolutie had ingenomen (Ginsborg 376).

In dit klimaat kan niet alleen Cacciari's pleidooi voor het Grote Opportunisme beter worden begrepen, maar ook Nono's behoefte om “zijn mentale grondbegrippen te herdenken” (“Intervista di Renato Garavaglia” 245). Ten gevolge van de ingrijpende politieke transformaties die zijn land onderging (en die hij bovendien vanaf 1975 vanop de eerste rij meemaakte, thans verkozen tot lid van het centrale comité van de PCI) was ook bij de componist stilaan het besef gegroeid dat de Revolutie waarvoor hij zo lang had gevochten misschien niet langer een mogelijke weg, laat staan de enige mogelijke weg te gaan was. De stabiele ideologie die hem jaar in jaar uit houvast had geboden begon stilaan barsten te vertonen. Het gevolg was dat zich een diep wantrouwen vormde tegenover elke rigide dogmatiek. “Ik voelde de noodzaak te breken met elk schematisme, met formules en manieren, met als afgerond en geklasseerd beschouwde zaken, met zekerheden, [...] en deze breuk ervoer ik eveneens heel sterk op politiek vlak” (“Intervista di Carlo Peddis” 262).

Er is meermaals op gewezen dat deze nieuwe houding in feite geen radicale breuk vormde met wat voorafging. De in het late oeuvre van Nono meermaals terugkerende figuur van de wandelaar of *caminante* (denk aan composities als *Caminantes ... Ayacucho* (1986-87), *No hay caminos, hay que caminar* (1987), *‘Hay que caminar’ sognando* (1989), maar ook aan *Prometeo*, cfr. infra), die de ultieme belichaming vormt van deze nieuwe zoekende houding van de componist, kwam ook reeds in schetsen en composities uit de late jaren 1950 voor (Ramazzotti, *Luigi Nono* 133). Ook toen al stond hij symbool voor een actieve en kritische, nooit eindigende queeste voor rechtvaardigheid. Inspiratie daarvoor vond Nono destijds bij Federico García Lorca, de Spaanse dichter die na zijn moord in 1936 was uitgegroeid tot hét verzetssymbool van links. Toen het concept van de wandelaar eind de jaren 1970 plots terug opdook, was zijn model evenwel niet langer Lorca, maar een aantal nieuwe inspirerende figuren waarmee Nono ongetwijfeld via Cacciari had kennisgemaakt.

Af te gaan op Nono's aantekeningen in *Krisis* moet de componist vooral gefascineerd zijn geweest door Cacciari's bespreking van Ludwig Wittgensteins mystieke ervaring (93-98 | ALN B 1503). Deze nadere kennismaking met de filosofie van Wittgenstein via Cacciari zette hem klaarblijkelijk aan tot een verdere lectuur (Nono's exemplaar van het *Tractatus* werd hem eind de jaren 1950 cadeau gegeven, maar alle andere boeken van Wittgenstein die zich in zijn bibliotheek bevinden zijn schriftelijk gedateerd aan het begin van de jaren 1980). In het werk van Wittgenstein moet Nono een reeds langer sluimerende intuïtie bevestigd hebben gezien: dat er niet slechts één bepaalde manier, één bepaald perspectief bestaat om naar een concept kijken, maar oneindig veel manieren, perspectieven, hoeken, enz. (Wittgenstein, *Über Gewissheit* 559. "Per Helmut" 376). De mens bevrijden van zijn 'mentale krampen', die hem telkens weer op eenzelfde wijze naar een object laten kijken, was wat Wittgenstein vooropstelde en Nono als motto van hem overnam, getuige de in vele schetsen voorkomende term *crampi* (ALN M05.15.201/01). Ook in tal van teksten uit de jaren 1970 en 1980 schreef de componist over het bestrijden deze 'mentale krampen', "die zich verzetten tegen de dringende noodzaak het denken, de kennis, analyses en gevoelens te verruimen, tegen de noodzaak het leven te verlevendigen in plaats van het te vernederen door het eenzijdig aan banden te leggen, het leven en de cultuur in hun problematische complexiteit en veelzijdigheid!" ("Per Helmut" 376).

Dit idee vond Nono bovendien verwezenlijkt bij Wittgensteins tijd- en stadsgenoot Robert Musil, wiens 'man zonder eigenschappen' zich precies door te weigeren bepaalde karaktertrekken aan te nemen wil openstellen voor het nog onbekende, het Andere. Ook met het oeuvre van Musil maakte Nono kennis via Cacciari (*Krisis* ALN B 1503, *Dallo Steinhof* ALN B 1617). Doorheen de essayistische schrijfstijl van de Oostenrijkse auteur manifesteert zich een zelfde preoccupatie als die van zijn hoofdpersonage: open blijven, zich ver houden van mogelijke gevolgtrekkingen en definitieve conclusies. De bewust tegenstrijdige opeenvolging van ongerelateerde gebeurtenissen maakt dat de tijd niet langer als een causaliteitsprincipe wordt waargenomen, maar als een open ruimte waarin particuliere momenten naar voor treden. Veelvuldig refereerde Nono in zijn latere teksten dan ook naar Musils befaamde 'mogelijkheidszin', die niet datgene wat is maar datgene wat zou kunnen zijn onder de aandacht brengt (1: 16-18; Driesen, "Sens du réel, sens du possible" 394).

Beide Weners trokken bijgevolg van leer tegen het historisme, dat zich optrekt als een verzameling feiten waarin de wet van de vooruitgang – gefundeerd op het lege causaliteitsprincipe – met dictatoriale kracht een orde aanbrengt. Hoewel het deze orde als definitief voorstelt, gaat het slechts om een eenzijdige constructie, "slechts één manier om de gegevens te verzamelen en samen te vatten" (Wittgenstein 28). Daarmee traden beiden hun Duitse collega Walter Benjamin bij, die in zijn *Thesen Über den Begriff der Geschichte* een alternatieve geschiedschrijving als constructie bepleit. Hoewel Cacciari zich vooral tijdens zijn studietijd met het werk van Benjamin had bezig gehouden (Impett 29), dook de Duitse filosoof midden jaren 1970 plots opnieuw op in zijn geschriften ("Da alcuni motivi in Walter Benjamin"; "Impracticable Utopias"). Begin jaren 1980 stuurde hij Nono een gedicht toe, dat gebaseerd was op Benjamins *Thesen Über den Begriff der Geschichte* (cfr. infra). Daarin stond het concept van de 'Zwakke Messiaanse Kracht' centraal, een kracht die ons eraan herinnert dat we het verleden moeten herdenken om het opnieuw te actualiseren in het heden. Zo kan de geschiedenis nooit als een afgesloten geheel worden opgevat, maar moet zij altijd worden gezien als de geschiedenis door de ogen van een welbepaald iemand op een welbepaald moment, kortom, als een constructie. De Messiaanse inslag van deze geschiedschrijving bestaat erin dat men haar precies op die manier openhoudt voor een eventuele intrede van de Messias, waarmee evenwel nooit op



voorhand rekening kan worden gehouden omdat men in dat geval opnieuw in de val van het determinisme zou trappen.

Deze ‘Zwakke Messiaanse Kracht’ is een concept dat door Nono vaak in de mond werd genomen in interviews uit de jaren 1980 (Beilharz). Het geloof in een sterke verbondenheid tussen verleden en heden schemert ook reeds door in zijn vroege werk, waarin hij “de verloren stemmen” van het verleden van een nieuwe toekomst voorziet in de muziek, die middels haar zuiver klinkende karakter de semantische boodschap van deze stemmen overstijgt waardoor zij een universele dimensie aannemen (Ramazzotti, *Luigi Nono* 132). Het concept van het herdenken genoot dan ook reeds een centrale plaats in Nono’s componeren voor zijn kennismaking met de filosofie van Benjamin. Maar dit herdenken gebeurde steeds in functie van, of tenminste in de hoop dat het herdachte verleden alsnog zijn doel zou bereiken in het heden. Daarvan getuigt tevens het voorbeeld van *Al gran sole carico d’amore* (cfr. supra). Benjamins ‘Zwakke Messiaanse Kracht’ daarentegen roept op tot een herdenken zonder voorbedachte rade. Het is een open herdenken, waarin werkelijk elke verloren mogelijkheid uit het verleden naar boven kan komen en in die zin een kans krijgt zich alsnog te realiseren. Door in de jaren 1980 veelvuldig te verwijzen naar deze ‘Zwakke Messiaanse Kracht’ stelde Nono zich met andere woorden open voor verschillende mogelijkheden, en niet langer voor dat ene pad: het pad van de Revolutie. Nu de utopie ten grave was gedragen moest men de hoop niet langer in een verre toekomst projecteren, maar veeleer moesten “de vonken van hoop worden aangestoken in het verleden” (Benjamin 695).

Men zou kunnen stellen dat de kennismaking met deze verschillende filosofische systemen via Cacciari het in wezen reeds vertrouwde concept van de wandelaar terug naar boven bracht bij Nono, maar dat dit concept nu een nieuwe, geactualiseerde invulling kreeg. Toch moeten we ervoor oppassen al te oppervlakkige parallellen te trekken tussen de filosofische theorie van Cacciari en het artistieke zelfbewustzijn van Nono. Als we werkelijk willen achterhalen in hoeverre Cacciari verantwoordelijk was voor de nieuwe wegen die Nono insloeg vanaf 1976, nemen we best meteen hun grootste en belangrijkste samenwerking onder de loop: *Prometeo*.

\*\*\*

Volgens Nono’s weduwe, Nuria Schönberg-Nono, hield de mythe over de Griekse titanenheld Prometheus de componist reeds decennia lang bezig (Interview 3/4/2014). Eind de jaren 1950 zou Nono voor het eerst de wens te kennen hebben gegeven hierover een muziektheater te willen maken. Hij was gefascineerd door de vele interpretaties die doorheen de geschiedenis aan deze mythe waren gegeven. Zelf was Nono vooral de romantische invulling genegen, wat blijkt uit aantekeningen in de marge van zijn exemplaar van Aeschylus’ tragedie *Prometheus geboid* (cfr. supra). Net als Goethe en Lord Byron beschouwde hij de Griekse held als de allereerste revolutionair die de geschiedenis gekend had. Hij was het die als eerste tegen de goden in opstand was gekomen om de onderdrukte mens van zijn juk te bevrijden.

Tijdens de zomermaanden van het jaar 1975 herlas Nono Aeschylus’ *Prometheus geboid*, ditmaal in het gezelschap van Cacciari (“Per il Prometeo” 24). Dat deze laatste er een heel andere lezing op nahield zou al snel duidelijk worden. Voor Cacciari stond Prometheus’ belofte aan de mens hem van het juk der goden te bevrijden namelijk symbool voor de utopie die het Socialisme met de Revolutie reeds jarenlang in stand hield. Ondanks zijn genegenheid voor de romantische schildering van de rebelse Prometheus, moet Nono onder de indruk zijn geweest van deze interpretatie. Toen hij twee jaar later gevraagd werd

een theaterproject voor jongeren op te zetten, nam hij namelijk onmiddellijk contact op met Cacciari en vroeg hem een tekst te schrijven gebaseerd op Aeschylus' *Prometheus geboeid* (Nono "Intervista di Renato Garavaglia" 245).

Cacciari's tekstvoorstel, dat tijdens het *laboratorio teatro* in april 1977 als basis voor verdere improvisatie onder de deelnemende jongeren werd uitgedeeld, betekende meteen het startschot van *Prometeo*, het muziektheater waarvan Nono reeds sinds de jaren 1950 droomde en waaraan hij de volgende tien jaar, samen met Cacciari, zou werken. Eerder dan een uitgewerkt libretto omvat Cacciari's tekst een bespreking van de interpretatiegeschiedenis van de mythe, met tal van verwijzingen naar en citaten ontleend aan zowel standaardwerken uit de Griekse historiografie (Hesiodus, Pindarus, Herodotus) alsook meer recente literaire commentaren (Nietzsche, Hölderlin). Wat doorheen deze bespreking evenwel vooral aan het licht komt is de eigen interpretatie van de filosoof, waarin de eeuwenoude mythe duidelijk als afspiegeling van een eigentijds en tegelijkertijd eeuwig probleem fungeert: dat van de onhoudbaarheid van elke utopie.

In de jaren die volgden ging deze tekst steeds over en weer tussen Nono en Cacciari, die beiden wijzigingen aanbrachten, teksten toevoegden of schraptten, en het geheel in kortere versvoeten onderverdeelden. De basis bleef evenwel onveranderd. Het is dan ook aangewezen om vanuit Cacciari's eerste tekstvoorstel, dat vandaag de dag bewaard wordt in het Archivio Luigi Nono in Venetië (ALN 51.02.06), te vertrekken, wil men de inhoudelijke boodschap van *Prometeo* beter begrijpen.

Terwijl Prometheus voor velen steeds de held die het vuur van de goden stal om het naar de mensen te brengen zal blijven, beschouwde Cacciari deze rebelse daad slechts als bijkomstig. Hij vestigde daarentegen de aandacht op wat zich nadien afspeelde. Veel fundamenteeler voor hem was namelijk de uiteindelijke verzoening tussen Prometheus en de god waartegen hij aanvankelijk rebelleerde: Zeus. Deze verzoening vond naar alle waarschijnlijkheid plaats in het tweede slechts fragmentarisch overgeleverde deel van Aeschylus' Prometheus-trilogie, *Prometheus ontboeid* (Griffith). Hiervoor moet een vaak vergeten detail uit de Griekse mythologie in herinnering worden gebracht: Prometheus, "hij die eerst weet"<sup>1</sup>, bezit de kennis over hoe Zeus ten val zal komen. Hij die de mens het vuur en daarmee ook de techniek heeft gebracht – kortom, "datgene wat de mens tot mens heeft gemaakt, want door het Vuur kan de mens onthullen, vinden en openen: in het licht plaatsen" – bezit met andere woorden ook het geheim dat diezelfde mens voorgoed van de tirannieke oppergod zal verlossen: "de mens kan zich bevrijden van de 'afgunstige en verstorende' (Herodotus) god. De hoop – deze hoop – schenkt Prometheus aan de stervelingen." Aan de oorsprong van gans de klassieke wereld ligt deze ene utopie, in het leven geroepen door Prometheus: "de utopie van de bevrijding".

In plaats van te volharden in zijn rebellie, beslist Prometheus echter om zijn geheim prijs te geven. Hij voorspelt Zeus diens lot, waardoor de oppergod zijn ondergang alsnog kan voorkomen. Zeus was namelijk voorbestemd de nymf Thetis te beminnen, die het leven zou geven aan een zoon, "een machtiger meester dan zijn vader, die met een ander wapen in de hand zou zwaaien, sterker dan de bliksem en de onoverwinnelijke drietand, als Thetis vrouw werd van Zeus of van een broer van Zeus." (Pindarus). Maar Zeus is gewaarschuwd door de voorspelling van Prometheus. Daarom zendt hij Thetis weg en zorgt ervoor dat zij Peleus huwt, een man afkomstig uit het geslacht der stervelingen. De zoon die Thetis aldus zal baren, ooit voorbestemd om op te staan tegen Zeus, treft nu hetzelfde sterfelijke lot als zijn vader. Deze zoon is Achilles, de held die door de mensheid

---

<sup>1</sup> De in dit deel aangehaalde citaten zijn telkens afkomstig uit Cacciari's eerste tekstvoorstel (ALN 51.02.06). De Nederlandse vertalingen ervan zijn deels van de hand van de auteur van dit artikel, en deels ontleend aan gezaghebbende vertalingen van de klassieke literatuur (zie bibliografie).

als ultieme en tegelijkertijd tevergeefse hoop werd gekoesterd. Met Achilles, “onmogelijke verlosser”, treedt dan ook het einde van de utopie in.

Het gevolg is enerzijds dat de mens nu weliswaar over het vuur beschikt, maar de hoop die daarmee kwam heeft hij tegelijkertijd moeten begraven. Prometheus’ gift heeft de mens in feite veroordeeld tot een aards bestaan van “werken en dagen” (Hesiodus), dat nu weliswaar baadt in het licht van het vuur maar ontdaan is van het licht van de hoop. “Zijn techniek, het fundament, de mogelijkheid tot zijn werk kan hem niet meer worden ontnomen. Maar in dit werk schuilt niet langer de hoop op verlossing, op bevrijding van de natuurwet en van de goden. Dit werk blijft de utopie van Achilles cultiveren, terwijl het weet dat deze onmogelijk is (tragedie!).” Hölderlins *Schicksalslied* schildert dit tragische lot van de mens:

*Doch uns ist gegeben,  
Auf keiner Stätte zu ruhn,  
Es schwinden, es fallen  
Die leidenden Menschen  
Blindlings von einer  
Stunde zur andern,  
Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworfen,  
Jahr lang ins Ungewisse hinab.*

Zeus anderzijds heeft zijn eigen val weten te voorkomen en beroofde daarmee de mens voorgoed van zijn hoop op bevrijding. Maar ook hij betaalde daarvoor een hoge prijs, want ook hij moet nu een hogere macht dan de zijne erkennen: die van Ananke, het noodlot. Machteloos is hij bijgevolg tegenover het vuurbezit van de mens, terwijl hij diens soort eigenlijk wilde uitroeien. Daarom wordt hij lui. “Niet dood, maar als ware hij dood.” Prometheus’ gift leidt met andere woorden tevens de terugtrekking van de goden in, machteloos maar daarom ook onverschillig tegenover het lot der mensen. Wederom was het Hölderlin die als eerste tot dit tragische besef kwam:

*Aber Freunde! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,  
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.  
Endlos wirken sie da und scheinen es wenig zu achten,  
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns...*

(“Brot und Wein” 7)

Aan het hart van de tragedie van Prometheus ligt dan ook niet zijn rebellie. Want tegen het eeuwige lot, de gemeenschappelijke heer van goden en mensen, is niemand opgewassen. De ware tragedie bevindt zich in het feest van de verzoening tussen Zeus en Prometheus, het pact waardoor zowel goden als mensen hun grenzen moeten erkennen. De rebelse Prometheus is dan ook slechts een bijkomstigheid, veel belangrijker is zijn rol als “Engel-Aankondiger” van een nieuwe Wet. Deze Wet “doet afstand van elke zichtbare god, van elke utopie en van elke troost”. Dat de mens zijn eigen grenzen heeft moeten erkennen betekent namelijk dat hij niet langer kan streven naar de utopie van de bevrijding. Deze utopie heeft zich met de geboorte van Achilles als onmogelijk bewezen. Het leven van de mens ligt volledig in de handen van het lot, dan in se grillig en contingent is, en beheerst wordt door onoverkomelijke tegenstellingen. In plaats van deze tegenstellingen te willen overwinnen moet hij deze precies omarmen, enkel zo zal hij een hogere vrijheid ervaren.

De vrijheid die hem daarentegen door de utopie beloofd wordt is vals, omdat een definitieve verzoening van tegenstellingen altijd onmogelijk zal blijken. Dit is de “harde, ontnuchterende Wet” die Prometheus verkondigt. Met hem begint én eindigt de utopie van het Griekse denken.

Cacciari's lezing van de Prometheus-mythe was met andere woorden diep doordrongen van zijn studie van het negatieve denken. In dit eeuwenoude verhaal zag hij de oorsprong van dit denken als een prachtige metafoor vooraf gespiegeld. Een aantal jaar later zou hij de gevolgen van dit negatieve denken ook naar de politieke praktijk doortrekken (cfr. supra), maar met *Prometeo* gaf hij daarvan reeds een voorproefje. Cacciari's tekstvoorstel behandelt namelijk ook de situatie van de mens *na* de verzoening tussen Prometheus en Zeus. Daarmee gaat het dus een stapje verder dan Aeschylus' overgeleverde tragedie(s). Eens de mens het einde van de utopie, de sterfelijkheid van Achilles, aanvaard heeft, stelt Cacciari een aantal concepten voor die hem leren om te gaan met zijn tragische lot. Dat deze concepten in de kiem reeds een voorafspiegeling vormen van zijn latere theorieën van het Grote Politieke en het Grote Opportunisme hoeft niet te verbazen, tenslotte stond de verzoening van Prometheus met Zeus ook ten tijde van Aeschylus reeds symbool voor de stichting van de polis. “Hun verzoening installeert het ‘feest van de polis’, het verdrag dat de polis fundeert en met de Panathenaeën gevierd wordt.” Het bestaan en de mogelijkheid van politiek vinden dan ook symbolisch hun oorsprong in deze mythe, eens te meer omdat Prometheus hiertoe de *techne* bracht.

Prometheus brengt evenwel niet alleen de *techne*, maar ook het inzicht dat deze niet verlossend is. Nogmaals, met Prometheus sterft deze utopie in de gedaante van Achilles. De *techne* van de mens zal bijgevolg niet helpen om hem te bevrijden van het almachtige lot, dat onontkoombaar en onvoorspelbaar is. Wel staat de *techne* hem toe de wereld zoals deze zich aan hem voordoet op verschillende manieren te ontdekken en te benaderen. Aangezien namelijk met de utopie eveneens elke finaliteit ten grave is gedragen, hoeft de mens zich niet langer de les te laten spellen door de imperatief van het moeten zijn, maar kan hij ingaan op de uitnodiging van het willen kunnen. Hij leeft nu weliswaar in *dürftiger Zeit* (Hölderlin) – een tijd waarin de houvast die hem werd geboden door de goden aan de ene en de utopie aan de andere kant hem definitief is ontnomen – maar “hij moet sterk zijn en elke troost van de hand wijzen” (Schönberg). Nu hij geen centrum, geen waarheid meer kent heeft hij ook zijn thuis moeten prijsgeven en is hij aangewezen op een nomadisch rondzwervend bestaan. Cacciari's Prometheus is niet alleen diegene die deze situatie over de mens afkondigt, maar ook diegene die als eerste de gevolgen ervan draagt en de mens op die manier een voorbeeld stelt: zwervend over zee wordt hij het archetype van de Wandelaar. Wandelen betekent namelijk zich openstellen voor de oneindige mogelijkheden van het ontmoeten (Cacciari, *Dallo Steinhof* 187); open voor al wat het lot in zijn schoot draagt en waarop de mens met zijn rede (*techne*) geen vat heeft. Wandelen betekent ook niet oordelen maar luisteren. Want in het oordeel manifesteert zich een waarde, en die waarde brengt opnieuw een finaliteit binnen in deze wereld. Luisteren daarentegen is zich openstellen voor het nog onbekende, voor datgene wat onuitspreekbaar en precies daarom van tel is.

Is ons oordelen intrinsiek grondeloos, dan geldt dat eens te meer voor de wetten die daaruit volgen (cfr. supra). In elke wet is zijn eigen overschrijding bijgevolg reeds gegeven. “Dat er iemand is die rebelleert, is een banale vanzelfsprekendheid” (Schönberg). Wat daarentegen een wonder is, is de wet van Ananke: “de Wet die het opkomen van de Zon, het worden van Physis-Gea inricht”. Deze onzichtbare wet belichaamt de continue veranderlijkheid, het worden van de geschiedenis, daar waar de wereldlijke wetten zich tevergeefs in de aarde proberen wortelen om zichzelf als eeuwig en onveranderlijk te kunnen opwerpen. De wet die Prometheus verkondigt, de wet van

Ananke, is “vrij van zulke transcendente bezoedeling”. Zijn kracht ligt niet in zijn aanspraak op eeuwige geldigheid, maar precies in zijn veranderlijkheid. Daarom veroordeelt hij de mens tot een eeuwig overschrijden van de wet, die even noodzakelijk als vergankelijk is. Zo openbaart hij zich in feite als de Wet van het eeuwige Wandelen. Het wandelen viert namelijk deze continue transformatie. De Wandelaar vindt plezier in de verrassingen die het lot voor hem in petto heeft. Hij verwondert zich over de wereld zoals die in continue wording aan hem voorbij trekt, onafhankelijk van zijn eigen denken en oordelen (Cacciari, *Dallo Steinhof* 188).

Ook met zijn *techné* kan de mens geen vat krijgen op de veranderlijkheid van Ananke. “Zij is niet ondergeschikt aan wetten, noch gebonden aan beloftes, zonder beeltenis – almachtig – tot niets verplicht en aan niets gebonden. Is dit niet de god waarover Mozes sprak?” Cacciari zag in de tragiek van Prometheus een parallel met die van Mozes: wanneer hij sprak zou hij de goddelijke orde (die onuitspreekbaar is) verraden, maar wanneer hij zweeg zou hij aan zijn goddelijke opdracht verzaken. Zowel Prometheus als Mozes moeten een Wet verkondigen die onuitspreekbaar en onafbeeldbaar is, en precies daarom teniet zal worden gedaan door zijn verkondiging. Dit is hun tragiek. Beiden moeten de mens naar de woestijn leiden, “waar hij onoverwinnelijk zal zijn” (Schönberg). Want in de woestijn bestaan geen paden, noch wortels, noch wensen. De woestijn belichaamt de dood van zowel de goden als de utopie. Hij is de grote leegte waarin de mens zich vrij kan maken en openstellen voor het Andere. Hier is de mens zonder wortels en zonder bestemming: vrij om te blijven wandelen en zich op die manier open te houden voor het Andere, dat zich steeds in stilte zal hullen.

Naast het negatieve denken liet ook de invloed van Walter Benjamin zich in Cacciari's Prometheus-interpretatie sterk gevoelen. Benjamins ontkrachting van het symbool ten voordele van de allegorie vormde reeds een onderhuidse leidraad in Cacciari's eerste tekstvoorstel. Rond 1980 voegde Cacciari evenwel een aantal teksten toe waarin de invloed van Benjamin op veel explicietere wijze naar voren komt. Zijn gedicht *Il Maestro del Gioco* (ALN 51.07.02) is nagenoeg volledig gebaseerd op de Italiaanse vertaling van Benjamins *Thesen Über den Begriff der Geschichte*. Daarin trok de Joods-Duitse filosoof zoals gezegd van leer tegen de klassieke historiografie, die de utopie van vooruitgang – als zou er een doel aan het werk zijn in de geschiedenis – in leven houdt. Dit was precies de utopie die ook Prometheus ontkracht had. Benjamins alternatieve geschiedschrijving roept daarentegen op de verloren kansen uit het verleden te redden uit de maalstroom van het historisme, dat strikt in de pas wordt gehouden door het idee van vooruitgang. In plaats van deze verloren kansen tot een gesloten reservoir van feiten te veroordelen, moeten we ons realiseren dat precies doordat deze kansen niet gegrepen of verloren werden in het verleden, zij nog steeds gerealiseerd kunnen worden in het heden. Het herdenken van al deze ongerealiseerde mogelijkheden kan hen hun potentialiteit teruggeven. Door te herdenken kunnen we met andere woorden veranderingen aanbrengen in wat de klassieke historiografie heeft proberen vast te leggen als een onomkeerbaar proces van causaliteit. Zo wordt Cacciari's Prometheus een Wandelaar die zich tussen de brokstukken van de geschiedenis begeeft, om de verloren kansen die hij daar aantreft opnieuw op te laden met *Jetztzeit*. Dit betekent telkens een sprong uit het lege tijdscontinuüm ten voordele van het ogenblik, waarin plots “de geheime afspraak tussen het heden en het verleden oplicht”. Op deze manier wordt zelfs de geschiedenis opgehouden voor de intrede van het Andere.

Zoals gezegd hield de mythe van de Griekse held Prometheus ook Nono reeds jarenlang bezig. Zijn persoonlijke exemplaar van Aeschylus' tragedie *Prometheus geboeid* loopt bijgevolg over van markeringen en aantekeningen (ALN B 2933). Deze aantekeningen,

duidelijk van de hand van de componist zelf, wijzen echter in een heel andere richting dan Cacciari's zonet besproken interpretatie van de Prometheus-mythe.

Bij vers 506 – “geen kunst die niet den sterfers van Prometheus stamt” – noteerde Nono in de marge “arbeidersklasse”. De onderdrukte mens, die met Prometheus' gift de eerste tools in handen kreeg om zich te emanciperen, stond voor Nono symbool voor de arbeidersklasse, die volgens de Marxistische leer de belofte in zich draagt een gelijkwaardige samenleving te zullen stichten. Het was precies deze “mythe van het Proletariaat en zijn Belofte” die Cacciari opriep van tafel te gooien – impliciet in zijn interpretatie van Prometheus, expliciet in zijn artikel *Sinisteritas* (19). Omgekeerd betekent deze aantekening ook dat Prometheus voor Nono nog steeds in eerste instantie diegene was die de mens hielp zichzelf van de goden onafhankelijk te maken, met andere woorden, diegene die de revolutie in gang zette. Het romantische beeld van Prometheus als rebel – een beeld waarvan Cacciari op expliciete wijze aangaf te willen afstappen – wordt hier bijgevolg impliciet in stand gehouden.

Bij de intrede van Io in de derde episode noteerde Nono bij haar personage “metafoor symbool van de onderdrukte strijd (Chili?)”. Uit deze opmerking blijkt enerzijds hoezeer Nono nog redeneerde in termen van strijd en revolutie. Hoe hij met andere woorden het verhaal van Prometheus las als het verhaal van de grote revolutie die de mens uiteindelijk zou verlossen. De vermelding van Chili anderzijds toont hoe Nono in het verhaal van Io, als slachtoffer van de goddelijke willekeur, het onrechtvaardige lot van de marxistische beweging in dit land vooraf gespiegeld zag, meer zelfs, hoe hij geloofde in een mogelijke ommekeer, in het zich alsnog doorzetten van de Revolutie die zowel Io als Chili van de dictatuur zou bevrijden en een egalitaire maatschappij zou installeren.

In de vierde episode ten slotte, wanneer Prometheus geketend aan de rotswand de op hem gerichte woede van Zeus die zich uit in een extreem natuurgeweld beschrijft, vinden we Nono's laatste aantekening: “de strijd”. Deze getuigt hoe Nono tot op het laatste moment bleef geloven in de rebellie van Prometheus, in zijn blijvende verzet tegen Zeus, terwijl Cacciari precies de aandacht vestigde op zijn toegeven aan en uiteindelijke verzoening met de oppergod. Dit laatste ‘detail’ lijkt Nono dan ook tot op zekere hoogte onbekend te zijn geweest.

Nono's aantekeningen in *Prometheus geboeid* staan bijgevolg haaks op de lezing die Cacciari aan deze zelfde tragedie gaf. Zoals gezegd waren de jaren 1970 evenwel getuige van een geleidelijke ommekeer in het denken van de componist. We kunnen niet met zekerheid vaststellen van wanneer Nono's aantekeningen precies dateren, maar aangezien hij over een uitgave van 1956 beschikte is het zeer goed mogelijk en gezien de getuigenis van Nuria Schönberg-Nono (cfr. supra) eens te meer aannemelijk dat deze van voor de gezamenlijke lectuur met Cacciari tijdens de zomer van 1975 stammen. Tijdens de discussies die op deze lectuur volgden moet de componist op zijn minst geboeid zijn geweest door de afwijkende visie van Cacciari, wat blijkt uit het feit dat hij hem kort nadien het schrijven van een libretto op basis van Aeschylus' *Prometheus geboeid* toevertrouwde (cfr. supra). Dat Nono zich alleszins openstelde voor een nieuwe lezing van zijn geliefde mythe blijkt ook uit een brief aan Massimo Mila. Terwijl hij enthousiast verslag uitbrengt over zijn nieuwe muziektheaterproject *Prometeo*, prijst hij Cacciari omwille van diens “creatieve intelligentie” (Mila, Nono 172). “Steeds stelt hij nieuwe problematieken voor, ook in zijn lezing van het verleden, en dat met een nieuw en buitengewoon dialectisch-analytisch vermogen van Marx (zonder isme)” (170).

Wanneer Nono in interviews daterend uit de late jaren 1970 en begin jaren 1980 gevraagd werd naar zijn nieuwe muziektheaterproject, omschreef de componist Prometheus dan ook niet langer als de romantisch rebellerende held, maar veeleer in lijn met Cacciari's Wandelaar “als een model, een emblematische figuur van een zwerven, een zoeken. (...)”

Prometeo is slechts het eiland in een immense archipel van zoekenden, van wandelaars van het bewustzijn” (“Ecco il mio Prometeo così pieno di dolcezza” 260). Elders gaf hij zelfs expliciet aan dat “Prometeo niet begrepen is al de rebel, de bevrijder zoals Schelling of ook Schiller zeggen. Mij interesseert de strijd tussen de fundering van levensprincipes en de continue dynamiek die tot hun overschrijding leidt, deze permanent conflicterende verhouding” (“Intervista di Renato Garavaglia” 245).

Daarmee lijkt Nono tijdens de lange genese van *Prometeo* gaandeweg Cacciari’s Prometheus-lezing tot de zijne hebben gemaakt. Toch moeten we oppassen niet te lang bij Nono’s woordelijke uitingen over de concepten die aan zijn (muzikale) denken ten grondslag liggen te blijven stilstaan. In plaats daarvan dient naar dat denken zelf, dat zijn neerslag heeft gevonden in de muziek, te worden gekeken. Tenslotte is Nono’s denken primair “een muzikaal denken, een denken in en met tonen” (Stenzl 104). Wanneer we dus Nono’s eigen lezing van de Prometheus-mythe willen kennen, en vaststellen in hoeverre Cacciari daarbij van invloed is geweest, zullen we de muziek van *Prometeo* aan een gedetailleerde analyse moeten onderwerpen. Dit is niet alleen een gegeven waarop Nono zijn critici tot in den treure heeft gewezen, maar ook Cacciari pleitte in een interview uit 1992 voor een muzikale analyse die de zuivere luisterervaring zou overstijgen en werkelijk in de partituur op zoek zou gaan naar “de uitwerking van deze concepten in de structuur van de muzikale vorm” (Cisternino 27).

Op 25 september 1984 vond in de San Lorenzo Kerk in Venetië de première plaats van *Prometeo*. Precies één jaar later, op 25 september 1985, werd het werk opnieuw opgevoerd in de Stabilmilento Ansaldo, een immens pakhuis in Milaan. In het jaar dat aan deze tweede uitvoering voorafging had Nono, deels uit verbeteringsgerichte motieven, deels als akoestische aanpassing aan de nieuwe ruimte, aanzienlijke wijzigingen aangebracht in de partituur (Driesen, “Destare l’infranto, rinnovare silenzi”). In tegenstelling tot Nono’s vroegere muziektheaterwerken, luidde de ondertitel van *Prometeo* niet langer *azione scenica*, maar *tragedia dell’ascolto*: tragedie van het luisteren. Deze ondertitel geeft reeds aan hoe *Prometeo* gaandeweg ontdaan werd van elk scenisch element: er zijn geen personages, geen scène en geen decor. De ware tragedie speelt zich af in de muziek. Wel ontwierp de Italiaanse architect Renzo Piano een houten structuur, waarop zowel publiek (in het centrale en meteen ook laagst gelegen middengedeelte) als muzikanten (op de balkons rondom) konden plaatsnemen.

De structuur van *Prometeo* heeft niets meer van doen met die van een traditionele opera. Het werk is opgebouwd als een archipel, waarbij de verschillende delen fungeren als eilanden waartussen de luisteraar in principe vrij kan bewegen. Dit was een idee van Cacciari, dat hij in een brief aan Nono als volgt toelichtte: “De episodes moeten eerder worden begrepen als PLAATSEN dan als in de tijd opeenvolgende momenten. Of als HALTES” (ALN 51.04.01/21). Elk van deze eilanden zou zijn eigen centrale stem hebben, waarin een bepaalde kijk op de mythe werd voorgelegd. Voor de definitieve uitwerking legde Nono evenwel een vaste opeenvolging van de verschillende eilanden vast. De feitelijke opbouw ziet er dan ook als volgt uit:

*Prologo*

*Isola 1<sup>a</sup>*

*Isola 2<sup>a</sup>*

a) *Io – Prometeo*

b) *Hölderlin*

c) *Stasimo 1<sup>o</sup>*

*Interludio 1<sup>o</sup>*

*3 voci a*

*Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>*

*3 voci b*

*Interludio 2<sup>o</sup>*

*Stasimo 2<sup>o</sup>*

Thematisch zou men hierin twee grote delen kunnen onderscheiden, parallel aan de opbouw van een klassieke tragedie (Jeschke 95). In het eerste deel, dat loopt van de *Prologo* tot en met *Stasimo 1<sup>o</sup>*, staat de mens en zijn lijden op aarde centraal. Uit Hesiodus' *Theogonie* die in de *Prologo* uit de doeken wordt gedaan blijkt nochtans dat goden en mensen in se van hetzelfde ras stammen. Toch leven zij nu in een onrechtvaardige maar permanente toestand van ongelijkheid, die door Prometheus wordt aangeklaagd in *Isola 1<sup>a</sup>*. De onrechtvaardigheid die de mens wordt aangedaan wordt bovendien geïllustreerd aan de hand van het verhaal van Io, met wie Prometheus in dialoog treedt in *Isola 2<sup>a</sup>*: a) *Io – Prometeo*. Hölderlins *Schicksalslied* (b) *Hölderlin*) herinnert evenwel aan de ondergeschiktheid van zowel goden als mensen aan Ananke, het noodlot wier almacht in *Stasimo 1<sup>o</sup>* bezongen wordt. Bijgevolg vormt dit eerste stasimon het moment van de peripetie. Deze ode aan Ananke voorspelt namelijk niet alleen dat de goden zich op termijn zullen terugtrekken, maar ook dat de mens zich nooit zal kunnen bevrijden uit de netten van de schikgodinnen. *Stasimo 1<sup>o</sup>* luidt met andere woorden het einde van de utopie van de verlossing in.

Toch hoeft dit inzicht de mens niet te ontmoedigen. Zijn hoop op de finale verlossing zal hij weliswaar moeten opbergen, maar dit belet hem niet te blijven “veranderen, werken, en nieuwe paden zoeken”. De concepten die Cacciari daarvoor in zijn eerste tekstvoorstel had aangereikt, komen in verder uitgewerkte vorm aan bod in het tweede deel van *Prometeo*, dat loopt van *Interludio 1<sup>o</sup>* tot het einde. De verzoening tussen Prometheus en Zeus en het daaruit volgende feest van de polis wordt gevierd in *Isola 3<sup>a</sup>*. Hoewel Nono en Cacciari eerst gepland hadden in *Isola 4<sup>a</sup>* de figuur van Achilles centraal te stellen (ALN 51.18.05/03) en met hem het symbolische einde van de utopie te herdenken, besloten ze uiteindelijk de gevolgen van dit einde te schilderen. Na het kond doen van zijn voorspelling aan Zeus en zijn daarop volgende vrijlating zwierf Prometheus jarenlang rond op zee alvorens hij in Athene aankwam voor het feest van de verzoening. Deze zwerftocht doorheen “de waters der twijfel” (Wittgenstein), waarin alles open wordt gehouden voor een eventuele intrede van het Andere, werd het uiteindelijke onderwerp van *Isola 4<sup>a</sup>*. In *Isola 5<sup>a</sup>* verkondigt Prometheus ten slotte de Wet van het eeuwige Wandelen, die nogmaals bezongen wordt in *Stasimo 2<sup>o</sup>*. De omliggende delen verklanken elk strofes uit *Il Maestro del Gioco*, en laden daarmee Prometheus' zoektocht op met een ‘Zwakke Messiaanse Kracht’.

Deze paper zal zich toeleveren op een analyse van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>*, als de eilanden waarin Cacciari's concepten van de Wandelaar, de Wet en het Andere in de tekst centraal staan. Het streven daarbij is na te gaan in hoeverre deze concepten ook tot het muzikale denken van Nono zijn doorgedrongen.



Wat reeds door de samengetrokken titel van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* gesuggereerd wordt, wordt meteen door de partituur bevestigd: het gaat hier niet om drie aparte eilanden als drie van elkaar gescheiden delen, maar om één doorgecomponeerd geheel waarin fragmenten van de drie eilanden afwisselend opklinken. Nochtans voorzag Nono in een vroege schets met betrekking tot de opbouw van het tweede deel dat deze drie eilanden duidelijk van elkaar gescheiden zouden worden door instrumentale tussenspelen (ALN 51.58/01). Al snel realiseerde de componist zich echter dat voor een waarachtige muzikale realisatie van de tekstuele ideeën die aan deze drie eilanden ten grondslag liggen (cfr. supra), hij hen zou moeten openbreken en hun fragmenten opnieuw ordenen in één grote superstructuur die de drie eilanden omvat. “Geen volledige eilanden, maar gebroken” noteerde hij vervolgens bovenaan de drie eilanden in een nieuwe schets (ALN 51.18.02/13). De daaruit resulterende afwisseling tussen fragmenten van de drie eilanden vormt een mooie illustratie van Prometheus, die samen met de luisteraar van eiland tot eiland zwerft. Aangezien de verschillende eilanden bovendien elk beroep doen op een andere bezetting, werkt deze fragmentatie ook auditief zo sterk dat de luisteraar de muziek niet langer als een continuüm waarneemt, maar veeleer het gevoel krijgt alsof de tijd tot stilstand is gekomen en de fragmenten vrij rondzweven in een tijdloze ruimte.

Toch is deze compositorische werkwijze veel meer dan louter een vertaling van het idee dat de tekst uitdrukt. Een studie van Nono's schetsen brengt aan het licht dat de componist deze drie eilanden niet eerst elk apart uitwerkte, om hen vervolgens in verschillende fragmenten op te delen en deze een nieuwe volgorde toe te kennen. Dit was nochtans een techniek die Nono vaak toepaste. Zo bestond bijvoorbeeld de volledige partij van het strijktrio over gans de *Prologo*, *Isola 1<sup>a</sup>* en *Isola 2<sup>a</sup>* uit een herschikking van de strijkerspartij uit *Guai ai gelidi mostri*, opgedeeld in 39 fragmenten (ALN 51.39.01). Voor de compositie van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* daarentegen vertrok Nono vanuit elk fragment *an sich*. Daarmee trachtte hij van bij het begin doelbewust elke vorm van lineair denken te vermijden ten voordele van het ogenblik, als een in zich besloten fragment dat weigert op te gaan in een leeg continuüm van vooruit razende tijd.

Deze niet-lineaire compositiemethode wordt overigens niet alleen bevestigd door het feit dat er geen aparte versies van *Isola 3<sup>a</sup>* noch van *Isola 4<sup>a</sup>* werden teruggevonden tussen de schetsen van de componist. Het is in de eerste plaats een studie van de enige schets van *Isola 5<sup>a</sup>* die tot deze aanname leidt. Deze schets (ALN 51.54.01) bevat een eerste uitwerking van de ritmische organisatie van het spreekkoor (van welke de partij in de uiteindelijke partituur volledig geschrapt werd door de componist). Daarbij bevat elke pagina een nieuw uitgewerkte voorstelling van telkens dezelfde twee ritmische basisreeksen (“A Veloce – B Calmo”), twee reeksen die Nono overigens reeds in voorgaande composities benut had (Dollinger 140). Hoewel de verschillende fragmenten wel in de volgorde voorkomen die ze ook in de finale versie van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* aanhouden – zij het daar onderbroken door fragmenten uit de twee andere eilanden – en ook de reeds gedeeltelijk neergepende tekst de oorspronkelijke librettovolgorde aanhoudt, is het duidelijk dat het hier niet gaat om één doorgaand geheel als wel om een verzameling van apart uitgedachte fragmenten. Eens te meer aangezien al deze fragmenten gebaseerd zijn op hetzelfde model, lijdt het geen twijfel dat zij allen beschouwd kunnen worden als op zichzelf staande eenheden. Zelfs wanneer Nono dus slechts aan één eiland tegelijkertijd werkte, concipieerde hij dit deel niettemin als een verzameling in zichzelf besloten fragmenten in plaats van als een doorlopend geheel.

Dat het van bij het begin van het effectieve compositiewerk aan *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* vaststond dat Nono hen gelijktijdig zou toonzetten, daarvan getuigt ook het volgende. In één van zijn grote A3-schetsboeken tekende Nono aan de hand van een aantal cryptische formules

“5 systemen” uit (ALN 51.28.01/18, zie afbeelding 1). Een nadere bestudering van gerelateerd schetsmateriaal wijst uit dat hij in deze schets de vijf compositiesystemen die aan de basis liggen van gans *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* bundelde. Zo betreft bijvoorbeeld het tweede systeem, omschreven als “a = 5 | b = 7”, de twee ritmische reeksen die het reeds vernoemde spreekkoor van *Isola 5<sup>a</sup>* schragen. Het feit dat Nono de generatieve ideeën achter deze drie eilanden bundelde in één overkoepelende schets, bevestigt opnieuw de these dat geen één van hen eerst volledig apart werd uitgewerkt. Toch doet de term “systeem” enigszins vreemd aan, afkomstig uit de mond van een componist die net had aangegeven elk systeemdenken overboord te willen gooien (cfr. supra). Dat Nono precies in de eilanden die de zwervende, steeds zoekende Prometheus verklanken gebruik maakt van duidelijk afgelijnde systemen is dan ook op zijn zachtst gezegd verrassend en dient verder te worden onderzocht.

Het eerste systeem wordt cryptisch omschreven met de formule “3a + 3b = 22 + 19 = 41”. De eerste twee componenten van deze formule verwijzen respectievelijk naar *Tre voci a* en *Tre voci b*, de delen die *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* omsluiten. Het eerste systeem betreft dan ook de reorganisatie van het volledige toonmateriaal van *Tre voci a* en *Tre voci b* voor de opbouw van *Isola 3<sup>a</sup>* en *Isola 4<sup>a</sup>*. Daarvoor deelde de componist de twee omsluitende delen op in respectievelijk 22 en 19 fragmenten, wat meteen het voorkomen van deze twee getallen in bovenstaande formule verklaart. In de definitieve partituur van *Prometeo* (d.w.z. die van de Milanese versie), door Ricordi uitgegeven als een facsimile van Nono’s handschrift, is de opdeling van *Tre voci a* nog duidelijk zichtbaar: een met potlood aangebrachte verticale streep bakent om de paar maten een nieuw fragment af, dat dan telkens van een oplopend nummer is voorzien (ALN 51.61.07). De opdeling van *Tre voci b* in 19 fragmenten kan niet worden teruggevonden in de uitgegeven partituur, aangezien Nono dit deel in 1985 volledig herschreef en de oorspronkelijke fragmenten dus enkel terug te vinden zijn in de originele Venetiaanse versie die helaas nooit werd uitgegeven. Deze opdeling kan worden nagetrokken in de partituurschets met nummer ALN 51.61.09.

Voor de herschikking van de in totaal 41 fragmenten (“22 + 19 = 41”) deed Nono beroep op... het lot. Hierop wijst de aantekening “Josquin” die in de systemen-schets opduikt naast de genoemde formule. In zijn studententijd verdeelde Nono stevast zijn dagen tussen het Lido en de Biblioteca Nazionale Marciane, waar hij samen met Bruno Maderna de manuscripten van Franco-Vlaamse polyfonisten aan gedetailleerde analyses onderwierp (Nono, “Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno” 488). Daarbij had hij een fascinatie ontwikkeld voor Josquin Desprez, in wiens oeuvre Nono voor het eerst op het (zij het zuiver illustratieve) gebruik van toeval stootte: in Josquins *Missa di dadi* wordt de temporele verhouding tussen de originele cantus firmus melodie en de tenor voor elk deel weergegeven in de vorm van teerlingworpen. Wanneer we de naam van deze Franco-Vlaamse polyfonist in Nono’s schetsen aantreffen, verwijst hij bijgevolg stevast naar het betrekken van toeval in het compositieproces. Tussen Nono’s schetsmateriaal werd dan ook een enveloppe teruggevonden met daarin verschillende kleine papiertjes, die genummerd zijn van 1 tot 22 en van 1b tot 19b (ALN 51.28.02). Deze moet hij gebruikt hebben om een door toeval bepaalde reeks te construeren, die hij vervolgens noteerde op een apart schetsblad (ALN 51.28.01/24, zie afbeelding 2). Hoewel hij oorspronkelijk van plan moet zijn geweest de volgorde van deze reeks wel degelijk te respecteren (dit blijkt uit een berekening die hij maakte van het aantal maten dat *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* definitief zou tellen wanneer de oorspronkelijke fragmenten uit 3 *Voci a* en 3 *Voci b* elk één maal zouden verschijnen, ALN 51.28.01/29), stapte hij hier tijdens het compositieproces gaandeweg van af (zie schema afbeelding 3). Vanaf maat 111 volgde hij niet langer de vooraf door toeval bepaalde reeks, maar koos hij vrij tussen de fragmenten ter zijner beschikking. Het gevolg was een onevenwichtige verdeling van de oorspronkelijke

fragmenten uit *Tre voci a* en *Tre voci b* over *Isola 3<sup>a</sup>* en *Isola 4<sup>a</sup>*, waarin verschillende van de originele fragmenten meermaals terugkomen.

Doorheen deze eerste analyse van de compositorische opbouw van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* komt duidelijk naar voor hoe Cacciari's Prometheus-Wandelaar ook door de muziek belichaamd is geworden. Daarbij legde Nono in eerste instantie vooral de klemtoon op Prometheus' open, zoekende houding, die zich muzikaal vertaalt in een niet-lineair parcours dat geen einddoel vooropstelt maar veeleer elk ogenblik als een onverwacht wonder met even veel aandacht benadert. Achter de aaneenschakeling van al deze fragment-ogenblikken schuilt dan ook geen hoger doel, geen richting. Hun volgorde is volledig contingent, bepaald door het lot. Het is belangrijk erop te wijzen dat het hier dus gaat om een intrinsiek muzikale verwezenlijking van Cacciari's concept van het wandelen. De fragmentatie is niet zomaar een auditief, zich aan de oppervlakte aftekenend fenomeen. Zij is daarentegen structureel verankerd en overstijgt in die zin het louter auditieve effect dat zij bewerkstelligt. Het lijdt dan ook geen twijfel dat Nono niet alleen doorheen zijn muziek gepaste uitdrukking wilde geven aan Cacciari's weg van het Grote Opportunisme, maar dat hij zich dit denken inmiddels ook zelf had eigen gemaakt.

Ook Nono's gebruik van "systemen" vormt hiervan een verdere illustratie. Vooraf tekent hij een aantal rigide systemen uit die zijn componeren in goede banen moeten leiden. In de loop van het compositieproces overtreedt hij evenwel zelf de regels die zijn eigen systeem voorschrijft. Op die manier illustreert Nono de intrinsieke vergankelijkheid ervan. Hij levert met andere woorden een muzikaal voorbeeld van de stichting van een wet, die noodzakelijk is om *een* orde te kunnen scheppen, maar die op even noodzakelijke wijze contingent is en daarom uiteindelijk overschreden zal moeten worden. De Wet van het eeuwige Wandelen, van het permanente zoeken en overschrijden wordt op die manier verder ontgonnen in de muzikale structuur van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>*.

Het eerste systeem impliceert dus dat zowel *Isola 3<sup>a</sup>* als *Isola 4<sup>a</sup>* volledig zijn opgebouwd uit materiaal dat reeds een geschiedenis met zich meedraagt. Wanneer deze eilanden opklinken, luisteren we dus naar materiaal dat deels reeds geklonken heeft in het onmiddellijk voorafgaande deel, *Tre voci a*. Het overige materiaal, dat afkomstig is uit *Tre voci b*, zouden we dan weer pas nadien opnieuw moeten horen, hoewel dit deel in de compositorische genese van het werk aan deze eilanden voorafging. Aangezien echter *Tre voci b* voor de Milanese versie volledig herschreven werd door Nono, zal het oorspronkelijke materiaal waaruit *Isola 3<sup>a</sup>* en *4<sup>a</sup>* deels voortspruiten nu geheel niet meer klinken. Een deel van het materiaal waarop *Isola 3<sup>a</sup>* en *4<sup>a</sup>* gebouwd zijn behoort met andere woorden tot een inmiddels reeds historische versie van het werk zelf.

Maar er is meer, want ook *Tre voci a* en (de historische, i.e. Venetiaanse versie van) *Tre voci b* zijn beide opgebouwd uit materiaal dat verre van neutraal is. Voor het toonhoogtemateriaal van *Tre voci a* maakte Nono een selectie uit een melodielijn die hij voor *Diario Polacco* schreef (ALN 51.40). Deze compositie, die hij twee jaar eerder afrondde, droeg hij toen op aan "mijn Poolse vrienden en kameraden die in ballingschap, ondergedoken, in gevangenschap, op het werk weerstand blijven bieden – die blijven hopen te midden van hopeloosheid, die blijven geloven ondanks hun ongeloof" ("Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2" 489). *Tre voci b* bestaat dan weer uit spiegelende toongroepen die afgeleid zijn uit Verdi's *scala enigmatica*. Nono koesterde een bijzondere liefde voor deze raadselachtige toonladder omdat deze hem destijds door zijn inmiddels overleden leermeester Hermann Scherchen was opgedragen als oefening (Drees 175). De geschiedenis van het materiaal dat aan *Isola 3<sup>a</sup>* en *Isola 4<sup>a</sup>* ten grondslag ligt reikt met andere woorden ver terug. De fragmenten van beide eilanden kunnen dan ook telkens

beschouwd worden als een unieke constellatie van het heden en een welbepaald ogenblik uit het verleden, door Nono uitgekozen en opgelicht uit de loop van zowel zijn persoonlijke als de algemene muziekgeschiedenis.

Het wordt evenwel pas echt interessant wanneer we bovendien vaststellen dat *Tre voci a* en *b* de laatste strofes van *Il Maestro del Gioco* toonzetten. Daarin wordt verteld over de geheime afspraken tussen het verleden en het heden. Het teruggrijpen naar materiaal dat reeds een geschiedenis met zich meedraagt is dan ook niet alleen een prachtige illustratie van hoe Nono steeds nieuwe mogelijkheden van hetzelfde materiaal trachtte te exploreren. Het is een compositiemethode die eveneens Benjamins oproep tot het herdenken van de vergeten of mislukte kansen uit het verleden beantwoordt. Deze these wordt bovendien bevestigd door een notitie die Nono in nog een andere schets maakte: “Tre voci a en Tre voci b staan voor Il Maestro | In Isola 3-4-5 wordt de tekst verstrooid over 3a en 3b | Prometeo wordt zo ‘il maestro’” (ALN 51.28.01/20).

Doorheen de muziek van *Isola 3<sup>a</sup>* en *Isola 4<sup>a</sup>* worden dan ook letterlijk verloren mogelijkheden uit het verleden opgehaald en opnieuw tot klinken gebracht in het heden. Doorheen deze herneming van reeds gebruikt materiaal, dat nu niet alleen in een nieuwe context fungeert maar ook een andere muzikale uitwerking krijgt, bevestigt Nono dat het lot van dit materiaal veelzijdig en veranderlijk is. Dat er niet slechts één mogelijke uitwerking is, maar “een oneindigheid aan mogelijkheden” (Musil). Wanneer Nono met de uitwerking van een bepaald muzikaal materiaal één bepaalde weg leek te zijn uitgegaan, kwam hij daarop terug door kort daarna weer een andere weg in te slaan, vertrekkende vanuit datzelfde materiaal. De intrinsieke openheid, de veelzijdigheid, het zoeken naar het Andere wordt op die manier door de muziek vertolkt. Wandelend over het puin en de brokstukken van de muziekgeschiedenis actualiseert Nono’s Prometheus steeds opnieuw haar ongerealiseerde mogelijkheden.

Een gelijkaardige functie komen de *echi lontani* toe. Als flarden uit een ver verleden steken deze korte citaten uit de *Prologo* plots de kop op tijdens *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* (zie schema afbeelding 3). Oorspronkelijk voorzag Nono wel twaalf van deze echo’s (ALN 51.28.01/07r), een aantal dat uiteindelijk gereduceerd werd tot zeven. Het gaat om vrij letterlijke citaten, waarbij ook de volledige bezetting op één uitzondering na werd behouden. Wel werden de originele maten in drie gevallen verlengd door hun eigen spiegelversie. Ook aan de elektronische omvorming van de orkestgroepen middels *phasing* raakte Nono niet, waardoor de *echi lontani* een diffuse klankwerking hebben. Aangezien de componist in 1985 ook de *Prologo* aan een intensieve herwerking onderwierp, kunnen de oorspronkelijke passages waarop deze citaten teruggaan niet meer worden teruggevonden in de definitieve partituur. Ook de *echi lontani* verwijzen met andere woorden reeds naar een historische versie van het werk, en zijn in die zin werkelijk tot *verre* echo’s geworden.

In Nono’s schetsen duiken deze *echi* meestal op onder de naam “Blitz” (ALN 51.28.01/07r-09-10). Nochtans verloopt de aanhef ervan meestal heel sereen in *pianissimo*-stemming. De snel aanzwellende en afnemende dynamiek die deze passages kenmerkt, waarbij bovendien de vier orkestgroepen – elk gepositioneerd in een ander deel van de ruimte – worden ingezet, maakt hen desalniettemin tot felle klankuitbarstingen die de beschrijving “bliksemschicht” meer dan waardig zijn. Wat precies de functie was van deze bliksemende *echi* wordt duidelijk in een schets waarin Nono naast “blitz” de toelichting “ascolta” noteerde (ALN 51.28.01/10). “*Luister*, strijkt er dan geen vleugje langs ons van de lucht die om vroegere geslachten hing?” (Benjamin), is ook de openingszin van *Il Maestro del Gioco*. Deze *echi lontani* vormen met andere woorden een

oproep om in het verleden het heden te lezen. Zij vormen een oproep te luisteren naar het ogenblik, als enige toegangspoort tot dat verleden.

Want “tot het denken behoort niet alleen de beweging van de gedachten, maar evenzeer het stilzetten ervan” (Benjamin/Cacciari). Nono’s *echi* dienen deze stilzetting door hun onverwachte en al even overrompelende inslag in het discours van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>*. Als “splinters uit het verleden die inslaan in het heden” (Benjamin) breken zij los uit het homogene en lege tijdsverloop en vestigen de aandacht op het ogenblik. Dit ogenblik vormt namelijk de enige toegang tot het verleden, waarvan wij slechts een constructie kunnen maken die altijd zal plaatsvinden in en daarom noodzakelijk gekleurd zal zijn door een van nu-vervulde tijd. Maar dit ogenblik volstaat om een tijgersprong in het voorbij te maken, om het actuele dat zich daarin roert bloot te leggen.

Met de invoeging van zeven *echi lontani* in *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* beantwoordde Nono dus nog veel explicieter dan doorheen het eerste compositiesysteem aan Benjamins oproep tot een geschiedschrijving als herinneringsarbeid. In de muzikale constructie die hij in *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* opzette treden heden en verleden met elkaar in dialoog, en wordt dat verleden doorheen zijn herdenking in het heden op een bepaalde manier, bekeken vanuit en dus gefilterd door het heden, leesbaar. In het geval van de *echi lontani* gaat het concreet om fragmenten die opgediept worden uit de *Prologo*, waarin Hesiodus *Theogonie* de gelijke oorsprong van mensen en goden aan het licht brengt. Daar waar deze gelijke oorsprong toen nog leidde tot Prometheus’ veroordeling van het onrecht dat de mens desondanks door de goden werd aangedaan, wordt deze gelijkheid in het licht van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* – in het licht van *dit* heden met andere woorden – gezien als hun beider ondergeschiktheid aan het lot en daarom noodzakelijkerwijze aanvaard.

Op die manier vormen de *echi lontani* een concreet voorbeeld van hoe Nono zowel op structureel vlak – door bepaalde muziekfragmenten uit hun oorspronkelijke context te lichten en hen vervolgens in een volledig nieuw kader in te voegen – als op auditief vlak – door de duidelijke breuk die deze *echi lontani* telkens binnen het discours van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* bewerkstelligen – “het continuüm van de geschiedenis trachtte open te breken” (Benjamin).

Het vijfde systeem dat aan de basis ligt van de muzikale realisatie van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* betreft de partij van de live electronics, die in dit deel van *Prometeo* uit maar liefst 26 verschillende programma’s bestaat. Het gros van de transformaties die zij bewerkstelligen zijn het resultaat van een unieke interactie tussen de stemmen en de instrumenten die wordt gerealiseerd door het principe van de *gate control*. Middels zo’n *gate* wordt het dynamische profiel van een bepaald instrument opgelegd aan de versterking van een andere speler (Haller 67). Dit wil bijvoorbeeld zeggen dat de fluitist, door hard in zijn instrument te blazen, de poort (*gate*) tot de luidspreker waarmee een ander instrument is verbonden opent. Hoe luider de toon die hij produceert, hoe groter de poortopening van de luidspreker en dus hoe luider ook de klank van het daarmee verbonden instrument. De dynamische profielen van de twee via het *gate*-systeem gekoppelde instrumenten lopen met andere woorden parallel, tenzij net het omgekeerde effect wordt geprogrammeerd.

Op die manier worden de muzikanten opgedeeld in twee groepen: de controlerende en de gecontroleerde instrumenten. Tot welke groep elke muzikant behoort, en (door) welk ander instrument hij of zij controleert of gecontroleerd wordt is afhankelijk van het programma, dat doorgaans verandert met de overgang naar een ander eiland-fragment. Het resultaat is een verruimtelijking van de klank die niet langer volledig a priori bepaald is, maar afhankelijk van de interpretatie van de controlerende instrumenten.

Laat ons dit nader toelichten met een voorbeeld. Vanaf maat 50 tot en met maat 54 is programma 37 in zwang (zie afbeelding 4.a).<sup>2</sup> In dit programma controleert de contrabas klarinet de sopraan, de basfluit de eerste alt en de trombone de tweede alt. Wanneer dus de contrabas klarinet een bepaald dynamisch niveau bereikt dat hoog genoeg is, zal de stem van de sopraan versterkt worden, en dit afwisselend door vier luidsprekers die op verschillende plaatsen in de zaal zijn opgesteld (zie afbeelding 4.b). Op die manier zal de sopraanstem, wanneer de contrabas klarinet daarvoor luid genoeg speelt, doorheen de zaal cirkelen. Aangezien de partij van de contrabas klarinet bestaat uit een herhaling van aangeblazen crescendo's gevolgd door rusten (zie afbeelding 4.c), kan men zich reeds voorstellen hoe dit cirkelen van de sopraanstem steeds de indruk zal geven te versnellen (als gevolg van de aanzwellende crescendo-dynamiek) om dan plots afgebroken te worden. De twee altstemmen lijken op hun beurt vervat in een heftige discussie, die in feite geleid wordt door hun controlerende instrumenten. Aangezien de dynamische lijnen van de basfluit en de trombone namelijk continu in tegenovergestelde richting bewegen, worden de altstemmen afwisselend versterkt: de ene door een luidspreker die precies in het midden van de ruimte opgesteld staat, de tweede door een luidspreker die op een zekere hoogte opgehangen is aan de zijkant van de zaal.

Het spreekt voor zich dat de muzikanten zich door deze toepassing van de *gate control* in een unieke positie bevinden. De controlerende instrumenten zijn plots niet langer alleen verantwoordelijk voor de door hen geproduceerde klanken, maar beïnvloeden met hun spel tevens de ruimtelijke verspreiding van de klank van hun collega's. Daartegenover lijken de gecontroleerde muzikanten op het eerste zicht in een machteloze en daarom eerder passieve rol gedwongen. Maar het feit dat zij de door hen geproduceerde klanken plots doorheen de ruimte horen bewegen zonder dat zij hier zelf enige controle over uitoefenen, maakt dat zij haast onbewust in interactie zullen treden met zichzelf en hun eigen spel hierdoor zullen laten leiden. Beide groepen van muzikanten worden op deze manier gestimuleerd, haast verplicht, om intensief te luisteren naar zichzelf en naar de andere.

In een tekst uit 1983 schreef Nono over “een muzikale gedachte die het denken van de muzikant *transformeert*, eerder dan hem een nieuw beroep te geven dat toestaat de zogenaamde muziek van vandaag te spelen, een beroep dat men kan aanwenden als formules” (“L'errore come necessità” 522). Met zijn creatieve aanwending van de *gate control* in *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* lijkt hij zulke muzikale gedachte voor het eerst te hebben gerealiseerd. Door middels het systeem van de *gate* de ruimte op een volledig nieuwe en deels ongecontroleerde wijze te exploreren, stelde de componist niet alleen zichzelf open voor het onbekende, maar stimuleerde hij ook zijn uitvoerders dit te doen.

*Prometeo* is dan ook in ware zin een ‘tragedie van het luisteren’. Ook voor de toehoorder zal de luisterervaring altijd anders zijn, afhankelijk van zijn plaats in de zaal, de (akoestiek van de) zaal zelf, de uitvoering, enz. Hierin schuilt meteen de belangrijkste boodschap die Nono zelf aan de polis wilde uitdragen: “ascolta!”. *Prometeo* vormt een onverholen oproep om opnieuw te luisteren. Luisteren betekent namelijk in se zich openstellen voor het Andere, iets wat ook Cacciari reeds had aangekaart (*Dallo Steinhof* 195). Met de uitvinding van het alfabet (de *grámmata*, die volgens de Griekse mythologie door Prometheus aan de mens werd geschonken (Cacciari, “Salvezza che cade” 81)) en daarmee van het schrift, leek de noodzaak van het spreken en vooral die van het luisteren plots opgeheven te zijn. Vanaf nu kon men elkaar begrijpen zonder daarvoor noodzakelijk

---

<sup>2</sup> De verschillende programma's van de live electronics zijn niet opgenomen in de door Ricordi uitgegeven partituur. Het is dankzij Nono's toenmalige assistent Alvisé Vidolin, die mij de inzage van zijn persoonlijke partituur toestond, dat ik toegang kreeg tot de precieze inhoud van de verschillende programma's en tot de maten in de partituur waarop zij betrekking hebben.

naar elkaar te luisteren, maar louter en alleen door te zien. We lijken het luisteren vandaag de dag dan ook niet meer nodig te hebben, want zien is weten. Erger nog, we zijn het luisteren verleerd. En daarmee zijn we ook het vermogen om het andere dan het ons reeds gekende waar te nemen, datgene wat de conceptuele reductie van het schrift niet doorstaat, ergens onderweg kwijt gespeeld.

“De stilte.

Het is heel moeilijk om naar haar te luisteren.

Heel moeilijk om in de stilte *de anderen* te horen.

Andere gedachten, andere geluiden, andere klanken, andere ideeën. Wanneer men luistert, probeert men dikwijls zichzelf terug te vinden in de anderen. De eigen mechanismen, systemen, redeneringen terug te vinden in het andere.

En dat is een geweldpleging die van uiterst conservatieve aard is.

(...)

Het is een muur tegen de gedachten, tegen dat wat vandaag nog niet mogelijk is om uit te leggen.

(...)

Naar muziek luisteren.

Het is ongelooflijk moeilijk.

Ik geloof dat het vandaag de dag een zeldzaam fenomeen is.”

(“L’errore come necessità” 522)

Met *Prometeo* hield Nono een pleidooi voor dit luisteren. Een pleidooi, met andere woorden, om zich open te stellen voor het Andere. Dit deed hij niet zozeer door alle scenische, i.e. visuele elementen te schrappen, maar wel door de muziek zo te concipiëren dat zij nooit of te nimmer hetzelfde zal klinken. De luisteraar die denkt *Prometeo* te kennen zal noodzakelijkerwijs bedrogen uitkomen. Hetzelfde geldt voor de muzikant die *Prometeo* uitvoert. Het opzet van dit werk bestaat er namelijk precies in het nog onbekende, dat wat zich nog niet in de vorm van a priori concepten in de ratio heeft neergevlijd, hoorbaar te maken. Elke uitvoering van *Prometeo* is anders, en dit is de ware tragedie die zich in de muziek afspeelt. *Finisce l’utopia*. Er rest ons slechts het eeuwige zoeken, zonder de hoop op *het* antwoord. Enkel de luisteraar die zich openstelt voor het Andere, die zich bereid verklaart het hem bekende terrein te verlaten en zijn grenzen te verleggen, kortom, die waarachtig *luistert* zal tot de ware tragedie van Prometheus kunnen doordringen. Over hem zal het louterende besef neerdalen dat ook zijn unieke ervaring slechts één van de vele mogelijkheden was. Op die manier “verwordt het luisteren tot denken” (ALN 51.17.01), een *open* denken.

Dit is hoe Nono de ‘mentale krampen’ die zich in de moderne maatschappij afteken(d)en bestreed, hoe hij Musils ‘mogelijkheidszin’ naar de muzikale praktijk vertaalde, en hoe hij Benjamins geschiedschrijving een concrete toepassing gaf. Cacciari’s invloed manifesteert zich dan ook niet in de eerste plaats in Nono’s lezing van de Prometheus-mythe, maar veeleer in zijn nieuwe manier van (muzikaal) denken.

\*\*\*

Vanuit het verlangen de eigen mentale alsook muzikale categorieën radicaal te herdenken, vatte Nono rond het midden van de jaren 1970 een zoektocht aan naar nieuwe manieren om muzikaal – wat voor hem als componist meteen ook betekende politiek – actief te zijn in de hedendaagse maatschappij. De ontmoeting met Cacciari maakte dit verlangen enkel

intenser. In het alternatieve pad dat de filosoof bewandelde te midden van een tumultueus politiek klimaat in zowel Italië als in de rest van de wereld, herkende de componist zijn eigen kern als mens-muzikant: een steeds kritische, niet-aflatend zoekende geest. Waar hij zich vroeger precies om deze redenen tot de marxistische leer (zij het in een sterk geromantiseerde versie) had gewend, voelde hij zich nu, ten gevolge van de recente teleurstellingen in de Sovjet moederspartij en de ontwikkelingen in eigen land, door het dialectische denken dat zij uitdroeg verraden. In de kritische stem van Cacciari vond hij een nieuwe bondgenoot. De dialoog tussen beide moet dan ook zeer inspirerend zijn geweest voor de componist. Meer nog dan Nono's woordelijke uitlatingen hierover, getuigt hiervan zijn muziek. Zoals de analyse van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>* namelijk heeft aangetoond, heeft het denken van Cacciari – in deze paper ter wille van de duidelijkheid herleid tot vier centrale concepten – zich werkelijk in de structuur van de muziek gevestigd. Deze analyse toont met andere woorden hoe Nono's (muzikale) denken zodanig van deze concepten doordrongen was dat er geen sprake is van een muzikale vertaling als wel van een muzikale toepassing ervan.

Toch schuilen net in de muzikale toepassing van deze concepten een aantal belangrijke verschillen tussen het denken van de componist en de filosoof. Deze vormen in feite de voorbode van een fel dispuut dat pas na *Prometeo* tot uitbarsting kwam, en waarna hun wegen zich definitief zouden scheiden. In een ongedateerde brief, waarschijnlijk uit het begin van de jaren 1980, sprak Cacciari vol vuur over hoe Nono's muziek “de herinnering van het Niet-beleefde, het Tijdloze, van een pad dat we niet hebben bewandeld” moest verklanken (ALN Cacciari/M). Daar waar woorden op hun eigen grenzen stoten en daarbij de stilte die hen omhult tonen begon volgens Cacciari het domein van de muziek, als enige in staat om het onuitsprekbare Andere hoorbaar te maken. Daarom ook dat het vroege werk van Nono, “vanaf *Intolleranza* tot (zij het slechts ten dele) *Al gran sole*”, hem zo veraf stond, aldus Cacciari in diezelfde brief: omwille van Nono's poging de herinnering dialectisch te overstijgen, haar op te lossen in het nu van de historische tijd met de bedoeling haar alsnog te verwezenlijken. Dat zulk een dialectische synthese onmogelijk was, en het er daarentegen precies op aankwam dat wat zich aan de grenzen van onze taal ophoudt, de stilte die elk woord omhult, doorheen de muziek te laten klinken, was wat hij Nono in zijn brief trachtte duidelijk te maken.

Hoewel Nono van zijn kant “de verloren stemmen uit het verleden” opnieuw wilde laten klinken, waren dit voor hem wel zeer concrete stemmen, herinnerend aan een welbepaalde historische tijd. Dit blijkt ook uit de analyse van *Isola 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>*. Historisch beladen materiaal, allemaal kleine stukjes muzikale en persoonlijke geschiedenis, worden hier door de componist aan veelvuldige processen onderworpen en in een geheel nieuwe context geplaatst. Daardoor worden nieuwe nog ongerealiseerde mogelijkheden van nochtans in se hetzelfde materiaal blootgelegd en verwerkt. Op die manier overstijgt Nono de historische geladenheid van het materiaal zonder deze geladenheid evenmin te ontkennen. Het verleden gaat een band aan met het heden: de potentialiteit van deze ‘verloren stemmen’ wordt namelijk in het heden opnieuw geactualiseerd door middel van de muziek, waardoor alsnog een synthese ontstaat. Hoewel Nono precies in dit nieuwe moment, waarin het verleden zich in een tot dan toe nog nooit onthulde gedaante aan het heden reveleert, het Andere herkende, was de manier waarop hij dit Andere trachtte te bereiken nog steeds doordrongen van een dialectisch denkproces.

Dit leidde ook tot een belangrijk onderscheid in hun beider interpretatie van Benjamins ‘Zwakke Messiaanse Kracht’, een nochtans centraal en steeds terugkerend concept in *Prometeo*. Waar Cacciari, overigens volledig in lijn met Benjamin zelf, de nadruk legde op haar zwakke karakter, vatte Nono – wiens toegang tot de filosofie van Benjamin eerst en vooral via Cacciari verliep – haar eerder op als een concreet werkzame kracht. “Het is



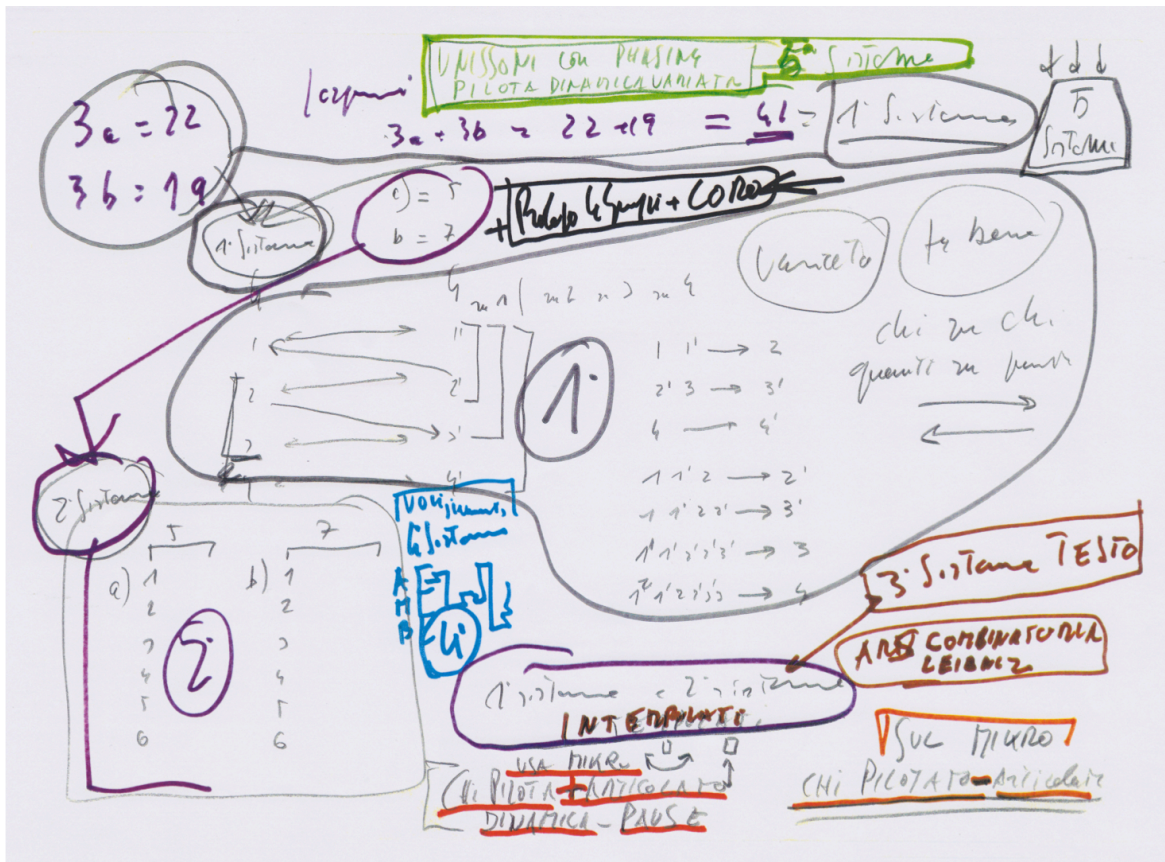
een kracht die in staat is alles te veranderen voor ons”, sprak hij in een interview. “Ik geloof dat deze kracht ook tot mij gekomen is, vanuit andere eeuwen, van Egypte, van Babylon, van de Arabieren, de Joden, enz.” (Beilharz). Voor Nono was Benjamins ‘Zwakke Messiaanse Kracht’ een haast tastbaar concept, en in die zin vormde ook zijn compositiemethode een zeer concrete en actieve toepassing van Benjamins geschiedschrijving als een constructie, als herinneringsarbeid. Daarbij vertrok hij vanuit dialectische constellaties die hij zelf samenstelde, met het opzet de geheime afspraak tussen verleden en heden te onthullen. In Cacciari’s opvatting was deze ‘Zwakke Messiaanse Kracht’ veeleer een mystieke kracht. Zij gold voor hem als aanmaning zich steeds open te houden voor de plotse onthulling van de waarheid, die zoals de komst van de Messias, elk ogenblik kan plaatsvinden.

Deze onderhuidse verschillen zouden uiteindelijk de aanleiding vormen tot een veel grotere discussie, die in de jaren na *Prometeo* in briefvorm werd uitgevochten. In een artikel met de titel “Per l’ascolto di Nono” (ALN C 0023) omschreef Cacciari het luisteren als een in essentie metafysische, quasi religieus-spirituele ervaring. Hieruit kwam duidelijk de opvatting van de filosoof naar voor als vormde het luisteren in feite een anticipatie van de finale waarheid, die zich als een blikseminslag bij heldere hemel zou onthullen, maar waar vooral, en dit is essentieel, niet actief naar gezocht kon worden. Daarmee veroordeelde hij de luisteraar zelf tot een weliswaar open maar ook passieve luisterhouding. Nono daarentegen beschouwde het luisteren als een vorm van denken, waarbij de luisteraar actief op zoek moet gaan naar het Andere. In haar steeds veranderende gedaante nodigt Nono’s muziek de luisteraar dan ook uit om samen met hem op avontuur te trekken, blijvend op zoek naar dat Andere. Zo maakt de eigenlijke protagonist van *Prometeo* zich alsnog bekend: hij is niemand minder dan de luisteraar zelf.

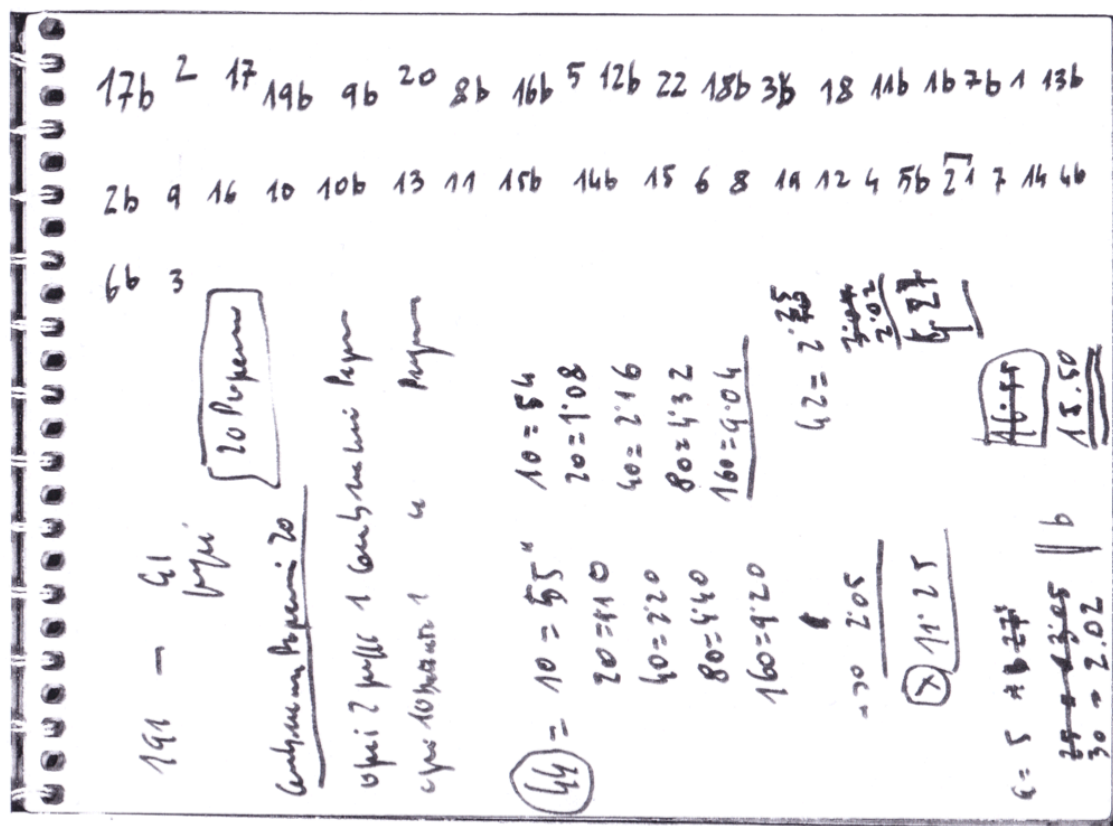
Pauline Driesen

## Afbeeldingen

### Afbeelding 1



[ALN 51.28.01/18]

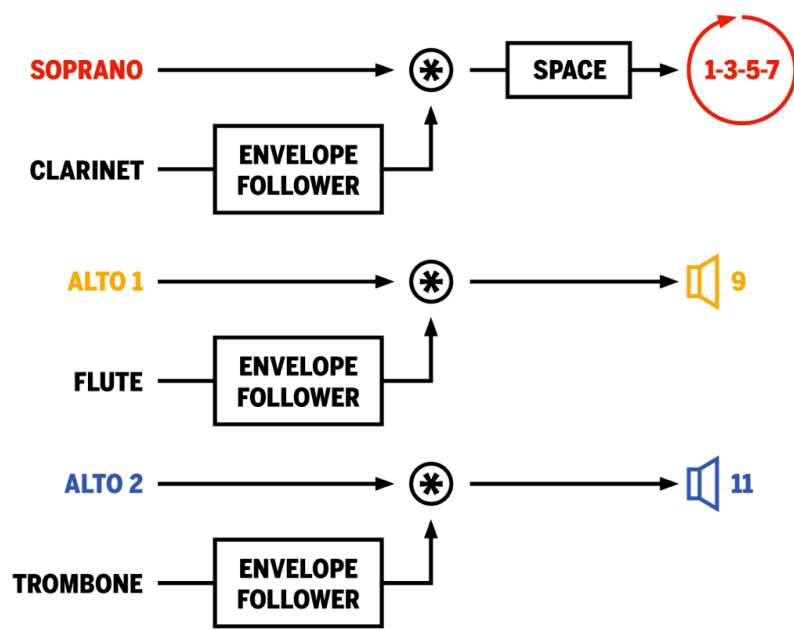


[ALN 51.28.01/24]

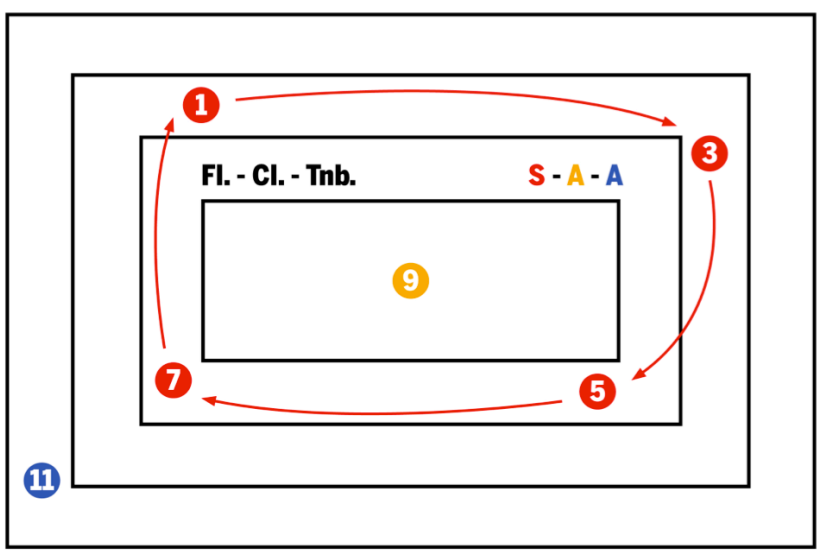
## Afbeelding 3

Isola	Bars	Provenance	(fragment no.)	Isola	Bars	Provenance	(fragment no.)	Isola	Bars	Provenance	(fragment no.)
4	m. 1-8	3 voci b	4	4	m. 87-93	3 voci b	3	3	m. 186-187	3 voci a	8
		3 voci b	19			3 voci b	15			3 voci b	12
5	m. 9-14					3 voci b	11			3 voci a	1
						3 voci b	7			3 voci b	1
4	m. 15-22	3 voci a	2	5	m. 95-100			4	m. 189-191	3 voci b	5
		3 voci a	17							3 voci b	6
		3 voci a	7	[EL]	m. 101-103	Prologo					
		3 voci b	5	5	m. 105-110			5	m. 192-198		
4	m. 23-27	3 voci a	12					3	m. 200-203	3 voci a	1
		3 voci a	2	3	m. 111-118	3 voci a	1			3 voci b	10
		3 voci b	19			3 voci a	22			3 voci a	8
5	m. 28-35			4	m. 119-121	3 voci b	13	4	m. 205-212	3 voci a	19
3	m. 36-41	3 voci b	9			3 voci b	2			3 voci a	6
[EL]	m. 42-44	Prologo		3	m. 122-123	3 voci a	11	3	m. 213-220	3 voci b	12
4	m. 45-49	3 voci a	20			3 voci b	9	5	m. 222-226		
		3 voci a	15	5	m. 124-130			[EL]	m. 227-230	Prologo	
4	m. 50-54	3 voci b	8	[EL]	m. 131-136	Prologo		4	m. 231-234	3 voci a	12
		3 voci b	15	5	m. 138-143					3 voci a	4
4	m. 55-57	3 voci b	16	3	m. 145-148	3 voci b	10	4	m. 235-237	3 voci b	2
		3 voci a	13			3 voci b	1			3 voci b	6
4	m. 58-61	3 voci a	5	5	m. 149-153			4	m. 238-247	3 voci a	14
		3 voci a	13							3 voci a	19
[EL]	m. 62-65	Prologo		3	m. 155-156	3 voci a	11	3	m. 248-249	3 voci b	9
5	m. 66-69			5	m. 157-163			5	m. 250-258		
3	m. 71-74	3 voci b	12	4	m. 165-171	3 voci b	15	3	m. 259-262	3 voci a	1
						3 voci b	14			3 voci b	1
4	m. 76-86	3 voci a	22			3 voci b	17	[EL]	m. 263-265	Prologo	
		3 voci a	10	[EL]	m. 172-176	Prologo					
		3 voci b	18	5	m. 177-184						
		3 voci a	9								

Afbeelding 4.a



Afbeelding 4.b



Afbeelding 4.c

A handwritten musical score for a vocal ensemble and piano. The score is divided into two systems. The top system features five vocal staves labeled S (Soprano), S (Soprano), A (Alto), A (Alto), and T (Tenor). The bottom system features three piano staves labeled ROTH (Right Hand), C. C. (Left Hand), and C. C. (Left Hand). The music is written in a common time signature. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Three curved arrows (red, yellow, and blue) point from the vocal staves to the piano staves, indicating the relationship between the vocal lines and the piano accompaniment.

S  
S  
A  
A  
T

PIANTO DEL 7<sup>o</sup> GLI

ROTH  
C. C.  
C. C.

## Bibliografie

Ajello, Nello. *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1997.

Beilharz, Norbert. *Prometheus. Tragödie des Hörens*. 1993. [Video ALN 41]

Benjamin, Walter. "Über den Begriff der Geschichte." *Gesammelte Schriften*. Vol. 1.2. Eds. Rolf Tiedemann en Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1991. 693-704.

Benjamin, Walter. "Over het begrip van de geschiedenis." *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*. Vert. Ineke van der Burg en Mark Wildschut. Nijmegen: SUN, 1996. 142-153.

Borio, Gianmario. "Nono, Luigi." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 26 Jan. 2015.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20044>>.

Cacciari, Massimo. *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*. Milaan: Feltrinelli, 1976.

Cacciari, Massimo. *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*. Milaan: Adelphi, 1980.

Cacciari, Massimo. "Sinisteritas". *Il concetto di sinistra*. Milaan: Bompiani, 1982. 7-19.

Cacciari, Massimo. "Salvezza che cade. Saggio sulla questione della Tecnica in M. Heidegger." *Il centauro* 6 (1982): 70-101.

Cacciari, Massimo. "Impracticable Utopias: Hofmannsthal, Lukács, Benjamin." *The unpolitical. On the radical critique of political reason*. Ed. Alessandro Carrera. New York: Fordham University Press, 2009. 45-91.

Cacciari, Massimo. "Nietzsche and the Unpolitical." *The unpolitical. On the radical critique of political reason*. Ed. Alessandro Carrera. New York: Fordham University Press, 2009. 92-103.

Cacciari, Massimo. *Icone della legge*. Milaan: Adelphi, 1985.

Cacciari, Massimo. "Per il Prometeo." *Happy Birthday Nuria Schoenberg Nono*. Ed. Anna Maria Morazzoni. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2002. 24-27.

Carrera, Alessandro. Introduction. *On Massimo Cacciari's Disenchanted Activism* door Carrera. New York: Fordham University Press, 2009. 1-44.

Cisternino, Nicola. "Con Luigi Nono... per rivedere le stelle. Conversazione con Massimo Cacciari." *L'ascolto del pensiero. Scritti su Luigi Nono*. Ed. Gianvincenzo Cresta. Milaan: Rugginenti Editore, 2002. 23-35.

De Assis, Paulo. *Luigi Nonos Wende. Zwischen Como una ola de fuerza y luz und .....sofferte onde serene...* . Vol. 1. Hofheim: Wolke, 2006. Sinefonia 2.

Del Prete, Michele. "Hierarchie der Insel. Über das Schreiben Luigi Nonos und Massimo Cacciari." *Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*. Eds. Anna E. Wilkins, Patrick Ramponi en Helge Wendt. Bielefeld: Transcript, 2011. 303-315.

Dollinger, Christina. *Unendlicher Raum – zeitloser Augenblick. Luigi Nono: "Das atmende Klarsein" und "1° Caminantes... Ayacucho"*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2002.

Drees, Stefan. *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1998.

Driesen, Pauline. "Sens du réel, sens du possible. La présence de la pensée musilienne dans *Prometeo* de Luigi Nono." *Musique et Littérature au XX<sup>e</sup> siècle*. Eds. Francis Buil, Belén Hernández Marzal en Paloma Otaola. Lyon: Service Édition de l'université Jean-Moulin Lyon 3, 2011. 393-400.

Driesen, Pauline. "'Destare l'infranto, rinnovare silenzi.' Open form in Luigi Nono's *Prometeo* (1984-85)." *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschappen – Revue Belge de Musicologie* 65 (2013): 202-222.

Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1988*. Londen: Penguin Books, 1990.

Griffith, Mark. *The authenticity of "Prometheus bound"*. New York: Cambridge University Press, 1977. Cambridge Classical Studies.

Haller, Hans Peter. *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*. Vol. 1. Baden-Baden: Nomos, 1995.

Herodotos. *Het verslag van mijn onderzoek. [Historiën]*. Vert. door Hein L. van Dolen. Nijmegen: SUN, 1995.

Impett, Jonathan. "The tragedy of listening. Nono, Cacciari, critical thought and compositional practice." *Radical Philosophy* 125 (2004): 29-36.

Jeschke, Lydia. *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLII.

Lombardo, Patrizia. "The Philosophy of the City." Introduction. *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. Door Massimo Cacciari. New Haven: Yale University Press, 1993. ix-lviii. Theoretical Perspectives in Architectural History and Criticism.

Metzger, Heinz-Klaus. "Wendepunkt Quartett?" *Luigi Nono*. Eds. Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn. München: edition text + kritik, 1981. 93-112. Musik-Konzepte 20.



Mila, Massimo en Luigi Nono. *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*. Eds. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Milaan: Il Saggiatore, 2010.

Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. 2 Vol. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1978.

Nanni, Matteo. "Politica come silenzio / il silenzio della politica. Riflessioni sulla questione dell'impegno. (Politica dell'ascolto III)" *Presenza storica di Luigi Nono*. Ed. Angela Ida De Benedictis. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011. 205-237. Quaderni di Musica/Realtà.

Nono, Luigi. "Gespräch mit Bertram Bock." *Texte. Studien zu seiner Musik*. Ed. Jürg Stenzl. Zürich: Atlantis, 1975. 231-233.

Nono, Luigi. "Per Helmut." *Scritti*. Vol. 1. Eds. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Milaan: Ricordi en Lucca: LIM, 2001. 376-379.

Nono, Luigi. "Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2." *Scritti*. Vol. 1. Eds. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Milaan: Ricordi en Lucca: LIM, 2001. 489-490.

Nono, Luigi. "L'errore come necessità." *Scritti*. Vol. 1. Eds. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Milaan: Ricordi en Lucca: LIM, 2001. 522-523.

Nono, Luigi. "Intervista di Hansjörg Pauli." *Scritti*. Vol. 2. Eds. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Milaan: Ricordi en Lucca: LIM, 2001. 23-33.

Nono, Luigi. "Intervista di Renato Garavaglia." *Scritti*. Vol. 2. Eds. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Milaan: Ricordi en Lucca: LIM, 2001. 235-248.

Nono, Luigi. "Ecco il mio Prometeo così pieno di dolcezza." *Scritti*. Vol. 2. Eds. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Milaan: Ricordi en Lucca: LIM, 2001. 259-261.

Nono, Luigi. "Intervista di Carlo Peddis." *Scritti*. Vol. 2. Eds. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Milaan: Ricordi en Lucca: LIM, 2001. 262-267.

Nono, Luigi. "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno." *Scritti*. Vol. 2. Eds. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Milaan: Ricordi en Lucca: LIM, 2001. 477-568.

Pestalozza, Luigi. "Ausgangspunkt Nono (nach dem "Quartett")." *Luigi Nono*. Eds. Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn. München: edition text + kritik, 1981. 3-10. Musik-Konzepte 20.

Pindaros. *Zegezangen*. Vert. door Patrick Lateur. Amsterdam: Querido's Uitgeverij, 1999.

Ramazzotti, Marinella. *Luigi Nono*. Palermo: L'Epos, 2007.

Ramazzotti, Marinella. "Il dubbio, la lotta, la speranza: Nono legge Cacciari secondo Gramsci." *Presenza storica di Luigi Nono*. Ed. Angela Ida De Benedictis. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011. 165-204. Quaderni di Musica/Realtà.

Schönberg-Nono, Nuria. Persoonlijk interview. 3 april 2014.

Stenzl, Jürg. "Zwischen Elephant und Prometheus. Anmerkungen zu Luigi Nonos Schaffen der letzten 10 Jahre." *Lust am Komponieren*. Ed. Hans-Klaus Jungheinrich. Kassel: Bärenreiter, 1985. 96-113. Musikalische Zeitfragen 16.

Stuppner, Herbert. "Luigi Nono, oder: die Manifestation des Absoluten als Reaktion eines gesellschaftlich betroffenen Ichs." *Luigi Nono*. Eds. Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn. München: edition text + kritik, 1981. 83-92. Musik-Konzepte 20.

Wittgenstein, Ludwig. *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*. Vert. door Sabina de Waal. Milaan: Adelphi, 1975.